

الهيئة العامة لقصور الثقافة

الصورة الفنية
فى شعر على الجارم

د. محمد حسن عبد الله

أغسطس
1999

كتابات نقدية
93

الصورة الفنية
فى شعر على الجارم

د. محمد حسن عبد الله

أغسطس ١٩٩٩

الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية - شهرية (93)

المراسلات : باسم مدير التحرير
على العنوان التالى
١٦ أ ش أمين سامى - القصر العينى
رقم بريدى : ١١٥٦١

كتابات نقدية
93

استفتاح

ليس من بيننا - على توالى الأجيال - من لم تكن له علاقة بشعر على الجارم. لقد قابلناه فى إحدى مراحل الدراسة (الإعدادية أو الثانوية) لا ريب. وهذه العلاقة المبكرة، قبل زمن النضج الفنى، ووعى القراءة، سلاح ذو حدين: فقد تجتذب الاهتمام، وقد تدفع إلى الزهد. لأن أمر الحكم هنا ليس فى يد الشعر فى ذاته، وليس فى يد على الجارم بفنه. إنه منوط بنزعة الطالب (المتلقى) وقدرة المدرس (المؤدى) ونوع الاختيار المقدم فى (الكتاب) وحتى.. نوعية السؤال فى الامتحان آخر العام. وهذه الظروف المتغيرة لا ترسخ معرفة مستقرة، تستثمر هذه العلاقة المبكرة.

وليس من شك فى أن شعر على الجارم واجه ضروبا من الحصار غير المنصف طوال زمن ليس بالقصير، على الرغم من مثول هذا الشعر فى الكتب المدرسية، فى ذلك الزمن ذاته، وهذا يعنى أن "المثول" المذكور كان محددا ببعض "القطع" أو

المنظومات التوجيهية ذات النزعة الخلقية التى تناسب مرحلة التربية والتنشئة. أما سائر شعره فقد دخل فى دائرة الحصار، لأن قدرا من هذا الشعر قيل فى شخصيات قيادية من الملوك والزعماء والكبراء فى عصر الملكية. لقد تغلبت الاعتبارات السياسية المرحلية إذاً وقهرت حقوق الفن الجميل، وواجب رعاية اللغة الرصينة. بل دفعت النقد إلى الإحجام، أو العجز عن أداء واجبه فى الكشف والتعريف وتقديم خبرته إلى قراء الشعر، حين حجب اسم الجارم، تبعا لحجب أشعاره عن النشر أو الانتشار عبر نصف قرن.

والآن.. وبين أيدينا ديوان ضخم من جزئين، تبلغ صفحاتهما ستمائة صفحة، لابد أن تبدأ عملية القراءة، بل تبدأ قراءات متعددة، مختلفة. بعبارة أخرى: جاء دور النقد، ولزمه أداء واجبه تجاه شاعر كبير جهير الصوت متعدد الإبداعات. إن النقد يعرف، والديوان يقرر، أن الكثير من شعر الجارم، بل لعله فى جملته شعر مناسبات، ولكننا - أحيانا كثيرة - نطلق "المناسبة" كلمة حق يراد بها إغفال الحق. فما المناسبة؟ إنها "المثير" "المحرك"، "الدافع الأول" "الشرارة" التى تطلق الشحنة من عقالها. وليست قضية الإبداع مرهونة بالمناسبة. إن أعمالا

عظيمة كتبت لتؤدى حق "مناسبة" معلنة، رسمية، بل دعائية، ولم يسقطها هذا من عدها إبداعاً جميلاً، فائقاً، ولم يزهد فيها النقاد لأنها صنعت وفاء لحق مناسبة. هنا أذكر مسرحية إليوت "جريمة قتل فى الكاتدرائية" التى صنعها خصيصاً لتمثل فى العيد الألفى لكاتدرائية وستمنستر.. ولماذا نذهب بعيداً وعندنا أن أعظم قصائد المتنبى إنما كانت مدائح فى سيف الدولة!!

هنا لابد أن تتحرر الرؤية النقدية من أسر "المناسبة" التى لا تزيد أهميتها عن أن تكون بصيصا من الضوء (قد) يدل على طريقة الدخول إلى الموضوع، أو يعين على الوعى ببعض الإشارات فيه موصولة بموهبة الشاعر ومقدرته الخاصة. على أن "المناسبات" تتفاوت أيضاً فيما تنطوى عليه من دلالات، ومن قدرة على استدعاء مفردات، وصور ، وأفكار. وإذا كان المديح فى المناسبات الوطنية مثلاً يحمل بعضاً من ملامح الممدوح، فإنه يحمل بعضا من معانى الوطنية كذلك، فليس من الممكن تصور أن يمدح الجارم سعد زغلول، أو مصطفى النحاس، دون أن يشيد بأسس الزعامة، وصدق التعبير عن الشعب، وليس من المتصوّر أن يرثى على الجارم زعيما نزيهاً شجاعاً مثل محمود

فهمـي النقراشي. دون أن يحيي جهـاده الوطني القديم. بل دون أن يحنّ إلى صداقة قديمة كـانت بينهما فى زمن سابق.. وليس المستطـاع أن ننظر إلى المدائح على أنها قـصيـدة واحدة برغم تنوعـها. وكـذلك ليست المراثي مـجرد إعـلان للحـزن.. هذه إذاً مـسـؤوليـة النقـد: تصـحيح القـراءة.. بقـدر الكشف عن خصوصية الشاعر وجماليات شعره.

وهذه الدراسـة عن الصـورة الفنيـة فى شـعـر على الجـارم ليست تطبيقاً بلاغياً يحـبس نفسه فى المجاز أو نحو ذلك. إنها كشف عن عمل الحواس عند الشـاعر. وقدرته على الغوص إلى أعماق الدلالات (التاريخية) بل (الأسطورية) للكلمـات. ليركب منها صـوراً ذهنية. وكونية. مـتجاوزاً مفـهوم الصورة البيـانية الحسية..

وإنى لأرجو أن أكـون قد قـربت المعرفـة بفن الجارم الشـعرى. مستـمدا أساس المحاولة من هذا الشـعر ذاته. وليس من أى رأى سابق فيـه. ولقد استدعى التقـصى أن نتطرق إلى إبداع الجارم فى مجال السرد. لأنه - بصفة خاصة - أنشأ رواياته أو أكثرها عن شعـراء . ولسنا نهتم هنا بشـخص الشاعر. وإنما بشـعره: ماذا اختار له. ولـغيره من الشعراء. وما دلالة هذا الاخـتيار. وما

الأفق الذى تحدده الاقتباسات المذكورة؟

ثم اخترنا له مقاطع متميزة، لتكون دليلاً إلى فن تشكيل الصورة وإستقلال الرؤية، وعقدنا الفصل السادس - الأخير - على عشر قصائد مختارة، راعينا فيها التنوع الموضوعى، والجدة فى التصور، وعدم الإسراف فى الطول ، وألا نكون قد اقتبسنا منها فى الفصول السابقة.

وبالله العون والتوفيق

المعادى - مارس ١٩٩٩

الفصل الأول

مدخل إلى الصورة في شعر الجارم

فى مبحث "الصورة الشعرية عند على الجارم" ستكون المعرفة المسبقة بحركة الشعر العربى الحديث، وتطوره، عاملاً سلبياً فى محاولة تحديد موقعه فى تلك الحركة النامية باستمرار، ولكن الاستكشاف الموضوعى الهادىء، الذى يضع فى الاعتبار الدوافع الفردية وموطن القدرة وتعدد المفاهيم سيساعد على وعى أكثر علمية بمطالب الفن الشعرى، وحرية الموهبة فى انتقاء مرجعيتها الأثيرة، إذ تحاول ألا تكون صورة مكررة أو مألوفة فى زمانها.

على الجارم (١٨٨١ - ١٩٤٩) جاء بعد أحمد شوقى، وحافظ إبراهيم، وعاصر الحلقة النشطة في مدرسة الديوان: شكرى والعقاد والمازنى، وجماعة أبوللو (أبو شادى ورهطه) ومن قبل هؤلاء جميعاً: خليل مطران، تواكبه جماعات المهجر، ونشاط الرومانسية المصرية بإبداعات ناجى وعلى محمود طه والهمشرى، وقد أضاف هؤلاء فى جملتهم لمفهوم القصيدة،

وفنية الصورة الشعرية وعلاقة الصور على مساحة القصيدة بالشكل الفنى لتلك القصيدة ذاتها. أضافوا ابتكارات وعرضوا مقولات يصعب إهمالها وكأن لم تكن. كما يدل الانطباع القريب لقراءة ديوان الجارم. الذى يبدو "خارج السياق" إن لم يكن بمثابة موجة مرتدة إلى ما قبل شوقى. أو هى تستقر فى المسافة الشاغرة بين البارودى وشوقى. فتؤسس للجارم مكاناً بين شعراء المدرسة البيانية. التى تحرص على لغة القدماء. وأساليبهم. وأنماط التصوير الفنى عندهم. التى قد لا تبتعد كثيراً عن الاستعانة بالتصوير المجازى عن بعض المعانى والأفكار المباشرة التى تقيم صلب القصيدة. بل إن مفهوم "القصيدة" عند أركان المدرسة البيانية يأخذ بأسس البناء (التركيب) التراثى. الذى يقسّم فنون الشعر إلى أغراض. وفى داخل الغرض الواحد تتسلسل محاور أو مراحل لا تندمج فى هذا الغرض المعلن إلا بكثير من جهد التأويل وتلمس الدوافع الخاصة وقوة التقليد.

إن كل ما قدمناه عن المدرسة البيانية ينطبق على شعر الجارم. وليس من طبيعة البحث النقدى أن يبحث عن ذرائع أو يغفل بعض الحقائق. وإن كان من واجبه أن يهتم بإبراز عنصر

"الخصوصية" فى تجربة الشاعر وفى أسلوبه، وفى طاقته التصويرية بصفة خاصة، ليس من زاوية أنها موضوع هذا البحث وحسب، وإنما لأن هذه الطاقة التصويرية هى محل القدرة، ووحدة القياس، والدليل الذى لا يُجحد على وجود شاعر يستحق صفته ووجوده الأدبى..

إن وجه المغالطة، بل الخطورة، فى بدء قراءة شعر الجارم من منطلق أنه شاعر بيانى أنه يوحى للباحث بأن الشاعر "البيانى" تتحدد مدركاته بالصورة البيانية، وفى حدود مطالبها التقليدية المقررة فى كتابات البلاغيين، وهكذا يمكن أن نعرض لاستخدامات الجارم المجازية، من تشبيهات، واستعارات، وكنايات، ولكننا - لو فعلنا - نكون قد غمطنا الشاعر من جانبين:

أن مفهوم الصورة الشعرية قد تجاوز حدّ الصورة البيانية، أو المجازية، ليشمل الصورة التى تتحقق أو تتجسّد بغير طريق الاستخدام المجازى، إذ ترسم الصورة بالكلمات غير المجازية. وكذلك لم يعد البحث فى فنية الصورة بمعزل عن عناصر البناء الشعرى الأخرى كالموسيقى، أو الإيقاع، وحتى صدق التجربة، وموقع الصورة من سياق القصيدة. كما أننا نعرف

الآن أن الصورة يمكن أن تتحقق فى استخدام كلمات معينة، كأفعال الحضور والحركة، وأوصاف الألوان والحركات الحسية أو النفسية. وإذا كان الوعى النقدى باكتشاف هذا الامتداد والتنوع لمصطلح "صورة" قد تأخر إلى ما بعد الجارم، فليس من الموضوعية وضع حد زمنى فاصل، وكأن الشعراء يبدعون خاضعين لمطالب النقد وفى حدود وعى النقاد!!

أما الجانب الآخر الذى ينبغى أن نحاذره حتى لنصف شعر الجارم فهو أن نفرض عليه موقعا "جاهزاً" فى سياق حركة الشعر الحديث، نستمد "مواصفاته" من طبيعة الجهود العامة والصفات المشتركة الغالبة بين معاصريه، فإذا وافقها.. وإلا!! ونحن نعرف أن التغريد فى السرب له إيقاعه الأقوى، وامتداده المؤثر، ولكننا لا يحق لنا أن ننزع صفة "التغريد" لمن يوقع ألحانه خارج السرب، ومن واجبنا أن نمعن فى الإنصات والترقب، لنكتشف وجه الخصوصية فى تجربة فريدة فى زمانها.

من حيث المبدأ توجد دائماً فروق بين شعراء الزمن الواحد، تقاوم النظر إليهم وكأنهم يقولون الشىء نفسه بالطريقة ذاتها، وهذا ضد روح الشعرية، وتمعن الشاعر فى ذاته. فإذا كان للبيئة المكانية والموقع الزمنى وما يعكسان على وجدان

الشاعـر أو الشعـراء من مشاهد وأحـداث . ما يعـمل فى اتجاه قدر من المقـاربة أو الإشتـراك فى خصائص عـامة. فـإن عوامل الانفـراد لا تقل عن هذا تأثيـرا. بل إن دوافع الانفـراد قـد تكررت غلبتها لدوافعه المشاركة: كان النابغة وزهير متعاصرين. وكان جرير والفرزدق متعاصرين مـتنافسين يتبادلان "النقائض". وكانا متـباعـدين فنيا. ولم يؤثر أن أحـدهما - ولو بدافع المنافـسة - أخذ شـيئاً من طريقة صاحبه. وكذلك كـان البحترى تلمـيذاً لأبى تمام. وهو نقـيـضـه فى منهج الصناعـة. وخـصيـمـه فى دراسات النقاد.

وإذا. فليكن بيت الجـارم (القديم) يمد ساقـيه فى بحر رشـيد. وليكن مـوقعه فى القـاهرة الحديثـة حيث يشـاء من أحيـائها. وليكن سـياقـه الزمنى مع شوقى أو بعـده. فليس هذا كله إلا بُعداً من عـدة أبعاد تحـدد عمل الموهبة وتوجـهها. وعلى الجارم شاعـر مثـاله فى ذاكرته العـربية الإسلامـية. مـعجـمه تراثى شامل. وقدوته شـعراء العربية المشهـود لهم فى عصور الأدب المشهود لها. حيث الشعر والخطابة يتنافسان فى انتزاع التأثير المباشر. وتبنى ما تلهج به الجماهـير. وحيث الشعر غناءٌ للمثل العليا. ونسيب وحكمة ومعرفة. وحيث الفحولة بنت البداوة .

والشعر مستقر الخبرة، ومجتمع الحفاظ على الشخصية القومية التاريخية.

إن الدارس الأدبى، أو الناقد لا يملك أن يحاسب شاعراً على ما يمثله، ولا أن يختار له العصر الذى يحلّ فيه بموهبته، وإنما ينحصر واجبه فى أن يكشف لنا إلى أى مدى.. وكيف مثل شاعره ذلك العصر الذى رحل إليه؟.وإلى أى مدى وكيف وحّد فى رؤيته بين العصر الشعرى وعصره الحياتى فى نسق واحد. وهل استطاع أن يكون فى رحيله الفنى إلى زمن، أو موضوع.. شاعراً حقيقياً، شاعراً تهيمن شخصيته الفنية، وقدرته التصويرية، ولغته الخاصة، على تجربته، أو تجاربه، بحيث أوسع لنفسه مكاناً فى ذاكرة الأدب فى عصره، حتى أنك تعرفه بأسلوبه وإيقاعاته، قبل أن تعرفه بموضوعاته؟ إن الشاعر يستحق وصف الشاعر حين يكن صوتاً معدودا بهذا التميز الفنى، بهذا النقش الفريد الذى يحفره فى الوجدان العام، وليس لأنه يتصل بالقضايا الاجتماعية، أو أنه يسابق المجددين فى أشواط الابتكار على غير قاعدة!!

هنا يمكن أن نلقى نظرة سريعة على محاولة مبكرة، قام بها الجارم ، وهو فى العشرين من عمره (عام ١٩٠١) وهى

تستند إلى فن أو سلوك فنى قديم هو "التشطير"، الذى يمارسه الشاعر المبتدىء من باب التمرين أو الإعجاب بقصيدة سابقة. وسواء كان التمرين أو الإعجاب هو القصد، فإن المهمة - على أية حال - ليست سهلة، لأن هذا "التدخل" فى بنية قصيدة ليس مجرد إطالة أو استطراداً. إنه نوع من "النقد" لهذه القصيدة التى أعجب بها، وهو بهذا التشطير يدخل فى نطاق عاطفتها، وتفاصيل معانيها، وأنساق صورها، ومعجم مفرداتها، بحيث يضيف إليها جمالاً وإتقاناً لم يكن متحققاً لها فى صياغتها الأولى، وبحيث يندغم ما أضافه الشاعر المشطر فى هيكل البناء الأول، فلا يحدث كسرا ولا يدل على شرخ، بل يسرى فى جسد القصيدة سريان الماء فى النبات النضير. لقد اختار الجارم (الشاب الواعد) قصيدة للشاعر إسماعيل صبرى (باشا) الذى كان - ذلك الوقت - فى الخامسة والأربعين من عمره، شاعراً مرموقاً ناضجاً، شديد الحضور فى الحياة المصرية الثقافية والسياسية على السواء، وله قدر وجلالة، وكل هذا ما ينبغى أن يوضع فى الاعتبار ونحن نرقب اختيار الجارم للقصيدة، وقدرته على إعادة تكوينها بهذا التشطير.

القصيدة المختارة من أشهر وأجمل غزليات صبرى، وغزليات زمانها، وهى الهمزية التى مطلعها:

يا لواء الحُسن أحزابُ الهوى أيقظوا الفتنة فى ظل اللواء

وقد لا يسمح المجال بتعقب مجمل القصيدة فى صيغتيْها، من ثم نكتفى بما يدل، على أن نتذكر ما يوصف به شعر إسماعيل صبرى من الرقة والعذوبة، وأن نستحضر ما قدمنا عن مثال على الجارم ونزوعه البدوى الخطابى التراثى وكل مطالب "الفحولة" بمفهومها التاريخى، ثم نستخلص من معنى الموهبة، وقدراتها، وحرية حركتها، ما يملى علينا هذا المثال الشاهد.

يقول إسماعيل صبرى:

إن هذا الحسن كالماء الذى فيه للأنفس ریٌّ وشفاءْ
لا تذودى بعضنا عن وِرده دون بعض، واعدلى بين الظماءْ

هذان البيتان يقومان على معنى واحد: الحسن كالماء، وهو معنى يسير أو متداول، وعبارة "ترتوى العين بالجمال" قريبة إلى المدارك، غير أن الشاعر ما لبث أن ترك هذا "الحسن" فى حالة من السكون، ومضى يتعقبه فى صورته المتخيلة : "الماء".

فيجعل منه مصدر حياة. ثم يغوص ليلتقط من عمق الإدراك والأعراف القديمة أن الناس شركاء فى ثلاثة منها الماء. وبهذا التركيز على المشبه به. والتفريع الماثل فى تعقب الأثر تماسك النسج معنوياً. واكتسب قيمة صوتية بتكرار السين فى البيت الأول (مرتين) والدال فى البيت الثانى (٤ مرات). فكيف فكك على الجارم هذا النسج المتلاحم. وكيف أعاد نسجه مضيفاً إليه نقوشه الخاصة؟ يقول فى تشطيره للبيتين:

إن هذا الحسنَ كالماء الذى	راق حتى كاد يخفيه الصفاءْ
والرضاب الحلو لوجدت به	فيه للأنفس رىٌّ وشفاءْ
لا تذودى بعضنا عن ورده	كلنا يشكو الجوى والبرحاءْ
فانظرى ليس الصدى فى بعضنا	دون بعض، واعدلى بين الظماءْ

لقد حافظ التشطير على القيمة الجمالية الأساسية للصورة. وأعنى تسكين المشبه. وتنمية تحولات المشبه به. فى الأصل أن هذا الماء رى وشفاء للناظرين. أو الشاربين (الورد) وهذا وصف. أو تصوير معنوى. وهنا تدخل التشطير بإضفاء الوصف المادى لهذا الماء. وهذا الوصف ينطبق على الماء كما ينطبق على الجمال. فهو جمال رائق. صاف. ثم لعب الجارم بالماء فى

ذاته. فجعله فى مطلع البيت الثانى "رضابا". وجعلها "تجود به". بعد "لو" التى تؤكد صعوبة المطلب ليخفف من حدة "لاتذودى" الآمرة الناهية فى الأصل. ثم اشتق من الإشارة إلى "الشفاء" فى الأصل معنى تكميلياً يعمق الشوق إلى الشفاء. والشعور بضرورته. بمقولة: "كلنا يشكو الجوى والبرحاء". ثم جعلها فى مطلع البيت الأخير "تنظر" ما يستدعى مثولا. ويصنع حواراً. ويكمل دائرة التفاعل المتوقع بين الحسناء والشاعر الظامئ. أما التشكيل الصوتى الذى افتقد من الأصل فقد تمّ إبداله بتشكيل آخر. نلمسه فى تكرار الأصوات: الراء فى البيت الثانى. والضاد فى الثانى والثالث والرابع. والدال والراء فى الثالث. والدال فى الرابع.

وفى بيت آخر من القصيدة يقول إسماعيل صبرى:

واسفرى تلك حُلىً ما خُلقت   لتوارى بلثام وخباءْ

فجعل الجارم هذه الأمنية المطالبة (أو الآملة الراجية) فى بيتين:

واسفرى تلك حُلًى ما خُلقت   لسوى لثم وضمٍّ واجتلاءْ
ما رأينا آية الله أتت   لتوارى بلثامٍ وخباءْ

لقد أضاف الجارم من قاموس الغزل وأفعاله صورة أكثر

صراحة، وحدد للسفور غاية حسية مباشرة، ولكنه ما لبث أن عادلها بأن جعل هذا الجمال آيه من آيات الله، أى معجزة، والمعجزة لا تستحق اسمها إلاّ أن تكون معلنة، باهرة ، يتساوى الخلق جميعاً فى مشاهدتها وإدراك وجه الإعجاز فيها، وهذا المعنى يتسق وإعلانه حاجة الجميع إلى الارتواء من هذا الجمال:

"لا تذوى بعضنا عن ورده دون بعض".. فكذا تكون الآيات الربانية بالمشاهدة

هذا مثال مبكر جداً، بالقياس إلى تدفق شعرى استمر بعدها قريباً من نصف القرن، فهل نحن إزاءه أمام مهارة لفظية وقدرة تلفيقية تلتوى بالمعى أو تجهد نفسها باصطياد صورة لتصل لاهثة إلى حرف القافية أو الروىّ، أم أننا نجد فى هذا المثال المبكر دلائل خبرة متميزة، تعرف صنوف القول، وفنون التعبير، وتأويلات المعانى، وامتداد الصور؟ لست أشك فى أن أبيات إسماعيل صبرى تبدو رائقة، مبينة، راقية الشعور...

شريطة أن تقرأ بمعزل عن إضافة الجارم، أما وقد تدخل فيها، وأعادَ نسجها، فقد أبقى على رونق روحانيتها، ونقاء لغتها، ثم أضاف للصورة عمقاً وحياة، وأضاف عنصر الصدق فى مغامرة العاشق وجرأة أشواقه، وأضاف علامة عصره فى

الغزل، وبسط امتداد المعنى بزدياد مساحة التفصيل بما جعل التلقى لها أكثر إستجابة وتفاعلا.

وكذلك يدخل فى نسق "التشطير" الذى اكتفى فيه الشاعر بقصيدة واحدة لشاعر يعاصره، على تبحره فى حفظ التراث الشعرى، ما يلجأ إليه من "تضمين"، لا يفاجئك بإيقاعه، لأنك تدرك مع تدفق نغم القصيد أن منبعه تراثى، ولكنه يفاجئك ببداهة اختيار موقع الشطر المضمن وتوفيقه فيه، وله فى "التضمين" أفانين طريفة تدل على غزارة محفوظه من التراث، وقدرته على التصرف فيه، وهذا المبحث البلاغى (التقليدى) يدرس فى النقد الحداثى تحت مفهوم "التناص" و "المرجعية"، وإن دراسة تتوخى هذا الجانب فى شعر الجارم، فتمضى معه إلى شعيرات شرايين شعره الممتدة إلى عشرات الدواوين ومئات القصائد تحتاج إلى باحث من طراز خاص، وسنكتفى - فى ختام هذه الفقرة - بأربعة أمثلة متفاوتة الدلالة، تبرهن على هذه القدرة النادرة على التصرف بالمعانى.

فى قصيدة عنوانها "خلود" فى ذكرى الشاعرين شوقى وحافظ، قالها عام ١٩٤٧ اجتذبه إيقاع قصيدة أبى العلاء

المعرى (من بحر الخفيف):

عللا نى فإن بيض الأمانى فنيَتْ، والظلام ليس بفانِ

وهذا الاجتذاب يرجحه فيما نراه أن مطلع هذه القصيدة مشحون بالشجن والألم، والحنين إلى لقاء الصديق. وهذا هو الشعور المسيطر على تجربة الجارم فى قصيدته عن شوقى وحافظ، وقد جعل مطلعها:

ضلّ شعرى وندّ عنّى بيانى ما على الشاعرين لو أرشدانى

ثم تفترق سياقات كل من القصيدتين إذ يتجه المعرى إلى "الكون"، ثم مجاوبة الشريف العلوى، ويتجه الجارم إلى إبراز ما أبدع شوقى، ثم حافظ من شعر، يتعرض للضياع والنكران بأفاعيل دعاة التجديد. غير أن الجارم يضمن قصيدته بيتاً كاملاً من قصيدة المعرى، ينتزعه من سياقه، ويسلكه فى سياق خاص صنعه له، فإذا هو فى موقعه الجديد من متمكّن أشد التمكن، لا تنتقص درجة من ذخيرته المعنوية والروحية، بل إنه يجلبها معه إلى موقعه المستحدث، فيضفيها على السياق الجديد، لتقيم - بهذا التداخل المبتكر - "رؤية" ختامية لما سلسله الشاعر من قضايا فنية فى تمجيده للشاعرين، ومعارضته لدعاوى المجددين. يقول المعرى من تلك القصيدة

التى أشرت إليها:

وعلى الدهر من دماء الشهيد يـــ ـــنِ علىٍّ ونجلـه شـــاهـدان
فـهـمـا فى أواخـر الـليل فـجـرا نِ وفى أولـيـاته شـفـقـان

وهنا يعمد الجارم إلى البيت الثانى، فيمهد له بما يجعله بمثابة "حُكم" و"حكمة" تخصّ هذين الشاعرين (شوقى وحافظ) فكأنما قيل فيهما:

كان شوقى وحافظٌ إن دجى الخطـــ ـــبُ، شعاعَين فى الدجى يلمعان
"فهما فى أواخر الليل فجرا نِ، وفى أوليـاته شـفـقـانِ"

وهو إذ يضع علامة التنصيص ليدل القارىء العام على أن هذا البيت الثانى مضمن، وليس من صنعه، فإن هذا يحفز الدارس المدقق على العودة إلى الأصل ليراقب هذا الرقراق وهو ينساب من نبعه التاريخى ويأخذ مكانه فى قصيدة حديثة. إن المعرى يشير إلى "على" و "الحسين" ودم استشهادهما شاهد على ما لحقهما وما بذلا من تضحية كريمة بالنفس. وهنا يقول البطليوسى فى شرحه لهذا البيت (من ديوان سقط الزند) إنما قال المعرى هذا لأنه يمدح رجلاً علوياً. وفرقة من الشيعة تزعم أن الحمرة التى تُرى فى الآفاق أول الليل وآخره لم تكن إلاّ مذ قتل على وابنه رضى الله عنهما. أما المعنيان فى سياق

قصيدة الجارم فهما شوقى وحافظ، ومن ثم لن يكون الليل المذكور ليلاً حقيقياً، وكذلك الفجر والشفق، وإنما هو ليل مجازى، ليل رمزى، هو ليل زمانهما، وقد بشرا بشفق، وختما بفجر صنعه فنهما الشعرى الذى دلّ على نهار جديد. ولست أشك فى أن الجارم أراد بهذا الاستمداد الوثيق الصلة بالنقاء والتضحية والبشارة بعصر جديد، وهو ما يمثله علىّ والحسين، أن ينقل إلينا هذا المستوى الرفيع لنحلّ فيه، أو يُحلّ هو فيه شاعرية الأثيرين: شوقى وحافظ. إننا حين ننقل شجرة من موطنها إلى حديقة أخرى بعيدة أو مختلفة.. فإن هذه الشجرة الخاصة تظل محتفظة بذاتها، بكل خصائصها، وإن سلكت فى "سياق" مختلف، وأرض غير الأرض.

لا نملك حق التفصيل فى كل مثال ما نودّ أن نعرضه، ونرى أنه يدل على تلك السليقة العربية المتجذرة فى التاريخ الشعرى، والتراث العربى بعامة، وقدرتها على أن تضع قدميها فى زمانها، ولكنها لا تكف عن مد أطرافها إلى جهات الكون تلتقط منه مايروق لها، وتنظمه فى سلكها الخاص، فى قصائد مختلفة يقتبس الجارم شطر بيت ويضمنه فى بيت من صنعه، وهذا ليس من خصوصياته، فالشعراء يفعلون هذا

منذ كان الشعر، ولكن ما يختص به الجارم - أويكاد - أنه يقتبس صدر بيت ليجعله عجزا لبيته هو، وهذا يدل على تمكن عجيب فى استدعاء المعانى، وقدرة غير عادية على التحرر من النغم . وإنتقاء إيقاع مختلف له ينظمه فيه، وما أعنيه هنا قد يحتاج إلى شيء من التوضيح، فالقاعدة التى لا يمارى فيها أن "صوت" القافية هو أقوى الأصوات / الإيقاعات، تسلطاً على إحساس الشاعر إبان نظمه (ومن ثم كان يحدث الإقواء الذى يدل على أن الشعور بالنغم أقوى من الشعور بالقاعدة النحوية أو الصرفية) وهذا يعنى أن القافية (عادة) هى التى تستدعى الشطر المضمن، كما فعل الجارم نفسه فى مواضع متعددة، منها هذا الموضع، وقد أرسل إلى والده صورة له من انجلترا، وهو بالقبعة، وكتب تحت صورته:

لبست الآن قبعة بعيداً عن الأوطان، معتادَ الشجونِ
فإن هى غيرت شكلى فإنى "متى أضع العمامة تعرفونى"

وهذا الشطر المضمَّنُ نصف بيت مشهور استخدمه الحجاج فى خطبته "البتراء" التى واجه بها أهل العراق المتمردين على ولاتهم:

أنا ابن جلا وطلاع الثنايا متى أضع العمامة تعرفونى

ونراقب العلاقة بين بيتى الجارم، فنجد روى النون المكسورة: الشجونِ - تعرفونى - هو الصوت المشترك. وليس لنا أن نجزم بالسابق منهما. فهل فكر الشاعر أولا فى "الشجون"، ثم تحركت ذاكرته التراثية، وتجربته وممارسته العملية حيث العمامة الأزهرية، فلمع الشطر الأخير وأدى إلى صنع سياقه ليصح التركيب، أم أن العكس هو الصحيح، بمعنى أن الشطر المضمن هو الذى استدعى الشطر الأول، كما استدعى البيت السابق أيضاً؟ فمهما كانت نقطة البدء فإنها تظل تنحصر فى الكلمة التى تصنع القافية، والإيقاع الخاص الذى يصنعه الشطر الثانى المتضمن للقافية. أما ما انفرد به الجارم (أو كاد) فهو أن يأخذ الشطر الأول من بيت تراثى، فيجعله شطرا ثانياً (قافية) لقصيدته، وهذا هو المستغرب، والذى يدل على ما وصفناه به من تمكن عجيب فى استدعاء المعانى، وقدرة غير عادية فى التحرر من النغم، فمثلا نتمثل كثيرا ببيت الممزق العبدى (شاعر جاهلى من عبد القيس):

فإن كنت مأكولا فكن خير آكلٍ   وإلاّ فأدركنى ولمّا أمزّقِ

وقد اتسعت دائرة المعرفة بهذا البيت بعد أن كتب به عثمان بن عفان - رضى الله عنه - وهو محاصر فى بيته، إلى

على بن أبى طالب كرم الله وجهه، يطلب نجدته. إن السلوك المألوف من الشعراء، والذى نجد عليه شواهد يصعب إحصاؤها، أن استمداد هذا البيت إنما يكون باقتباس العجز (الشطر الثانى) أو أن يكون الشطر الأول فى حشو البيت. أما عند الجارم، وبحافظته الفذة، فإنه يجعل من هذا الشطر الأول (بتمامه) شطراً ثانياً لبيته، يتفق وقافيته، ويماشى سياقة!! لقد شهد الشاعر مع حمد الباسل باشا، صلحا بين قبائل عراقية كانت متعادية، فأقيم بمناسبة المصالحة حفل بالسفار المصرية ببغداد، أنشد فيها الشاعر، حتى قال:

أخى أنت درعى إن ألمت ملمّةٌ وإن فدحتنى عابساتُ النوازلِ
أخى، أنت من نفسى، دماؤك من دمى "فإن كنت مأكولا فكن خير آكلِ"
"أأرمى أخى؟ ياويل ما صنعت يدى! فيا ليتها كانت بغير أنامل

فأعجب لهذا الشطر، الصدر،وكيف انتقل إلى ماقافيته اللام وأخذ موقع العجز ولقد سجلت الأبيات الثلاثة، حتى وإن كان فى الأخير أثر من حسان بن ثابت، ليظهر كيف تدرج بالمعنى ليدل على أصل العلاقة القرابة، وكيف تقاطعت مع صدامات قلبية لم تراع فيها الأرحام القديمة، ثم ليظهر الأسف والندم، مما يرشح العودة إلي الأصل، وهو أن هذا القبائل

المتناحرة ترجع إلى أصل واحد.

هذه بعض إمدادات الذاكرة من مخزون لا يفنى، مصدره التراث الشعرى، غير أن هذا المخزون لا يستحضر ليتحول إلى "ملصقات" تأسر حرية الشاعر وتجرده من مرونة الاختيار وذكاء التأويل. وهذا ما نجده فى هذا المثال الأخير:

فقد يطيب لعلى الجارم أن يلاعب متلقى شعره، عبر هذا التناص التضمينى، فيعزف أنغام اللحن السائر المتداول، حتى يغرس فى أذنك، وفى ذهنك إيقاعات الألفة والطمأنينة، وربما الثقة بالإحاطة، ولكنه - دون سابق إيماء أو تنبيه - يضعك أمام خبرة مكتسبة خاصة، ما كنت تفطن إليها، ولا تحسبها حاضرة فى اعتباره، فإذا هى الماثلة، والموافقة، المنذورة لهذا السياق الذى استدرجها إليه.

من شرفة السودان، من الخرطوم يغنى لوادى النيل:

يانسمة رنّحت أعطاف وادينا قفى نحييك أو عوجى فحيينا

فنستحضر على الفور نونية شوقى "يا نائح الطلح" أو أساسها القديم لابن زيدون: "أضحى التنائى". إن هذه النون تتبعها ألف مطلقة، مع وحدة الوزن لابد أن تؤدى إلى هذا الاستحضار، وستؤكده قوافى قصيدته المطولة "السودان".

والجارم يقر فى قصيدته بعلاقة القرابة بين نونيته تلك، والنونيتين السابقتين لابن زيدون، ولشوقى، فيقول فى البيت قبل الأخير:

يا ساقى الحىّ جدّد نشوة سلفتْ   وأنت "بالجبنات" الخمر تسقينا
واصدح بنونيّة لما هتفتُ بها   تسرّق السمعَ شوقى وابنُ زيدونا

فها قد اطمأن بالك وصدق حدسك ولم يخاتلك الجارم عن مصادره، ولا تضايقك لهجة التفاخر فهذا ما لا يضيق به الشعراء ولا يستهجنه الشعر، غير أنه يفجؤك ببيت الختام، أو "مقطع" القصيدة فيكشف عن نونية أخرى لم تكن ذات حضور مواز كالسابقتين، فيقول:

وأحْكِم اللحن يا ساقى وغنِّ لنا
"إنا محيوكِ ياسلمى فحيينا"

وهنا -أيضاً- أخذ صدر بيت المرقش الأكبر فجعل منه عجزا، وقد أعانه على هذا أنه مطلع قصيدة المرقش، وأنه مصرّع، فإذا استعدنا البيت بتمامه وهذا من مطالب "المرجعية" حيث يعمد الشاعر إلى جزء يتمكن من إدماجه وتركيبه مع الكل الذى يتصوره ذهنيا ويملأ شواغره من مقتنيات ذاكرته ذات المستويات والأفرع، وإذا استعدنا البيت

بتمامه سنجده يؤازر ويتمم المعنى / الصورة التى بدأ يختم بها قصيدته. لأن بيت المرقش الأكبر يقول:

إنا محيّوك يا سلمى فحيينا وإن سقيْتِ كرامَ الحىّ فاسقينا

وهذا بدوره يكمل نداءه السابق: يا ساقى الحىّ جدد نشوة سلفت . . . . فكان ذكر السقى والحى رابطا وجسرا يمتد بين قول الجارم فى "يا ساقى الحى" وقول المرقش فى بيته الذى أعلن صدره، وأضمر عجزه. وكلاهما يدخل فى صميم البنية ولا يخدش استواء الصورة واستقلالها. وإنما يزينها ويقوى الشعور بها.

الفصل الثانى

الصورة من التقليد إلى الأداء النفسي

حين نقرر أن على الجارم، في شعره، هو شاعر الذاكرة العربية، وأنه يتخذ من التراث العربي الإسلامي مرجعاً أساسياً يجدد طاقته ورؤيته بالاستناد إليه، ويستمد منه معجمه اللغوي ومعجمه الصوري على السواء، فإننا لا نتخذ هذا القرار ذريعة لإصدار حكم، وإنما هو اختصار لفهم موقف، وتحديد للمدخل الصحيح الذي نستطيع بولوجه أن نتفهم أسس التشكيل الفني للقصيدة عنده، وهو تشكيل، في صورته الكاملة، يدل على منزعه الصريح، وهو التراث، إن نسبة غير قليلة من شعر الجارم ذهبت كمدائح ومراث لملوك العصر وكبرائه وزعمائه من الملك فؤاد، إلى ابنه الملك فاروق، ومن زعيم ثورة ١٩١٩ سعد زغلول، إلى خليفته على رياسة حزب الوفد: مصطفى النحاس، ومن النقراشي إلى قاسم أمين ولطفي السيد، إننا نقدر قلق القارىء المعاصر لهذه المدائح والمراثي على السواء، لأن زمان رجالها قد مضى ولم يعد لهم

وضوح فى الوجدان المعاصر. وإن يكن ثم وضوح فإنه فى موقع الإدانة وليس الاختفاء. ولأن القارىء المعاصر قد أعطى فكرة غير راضية، بل غاضبة متهمة لشعر المناسبات، وبصفة خاصة شعر المدائح. ولكن هذا الحكم غير مقبول على إطلاقه. وليس يصح فى النظر العقلى أن يكون الشعر محكوماً بموضوعه. حتى عند أولئك الذين اتهموا شعر المديح إذا وُجّه إلى أشخاص بعينهم، ولم يلحقوا به ذات التهمة إذا وُجّه إلى غيرهم من خشاش الأرض. ومع هذا فقد كان الجارم يمدح من مدحهم كافة شعراء جيله على التقريب وليس على التحديد. لأننا - فى أى عصر ومهما اتسع غرض المديح - سنجد بين الشعراء من يأباه. كما سنجد من يعجز عنه. وكذلك سنجد من يسوغه من باب أن "الشخص" الممدوح ليس إلا رمزاً. أو أن الصفات المعلقة عليه لا تعنيه هو بذاته وإنما هو امتداح للصفات فى ذاتها. وقديماً قال أحد أئمة المديح:

ولولا خلال سنها الشعر مادرى   بغاة العلا من أين تؤتى المكارم

إن موضوع القصيدة، أو القصائد، مما لا يلح عليه أو يلح فيه مبحث الصورة. وإنما عرضنا لهذا توطئة لأمر آخر. وقبل أن نفرغ لهذا الأمر الآخر نقول إن جملة إبداعات الجارم الشعرية

والنثرية تنطوى على دلالات تضع هذا المديح الكثير فى زاوية جد ضيقة، ومحفوفة بالإنكار من الشاعر ذاته، ولكنه لم يكن يملك - وحتى تاريخ وفاته - أن يتنصل مما صنع فى سياق زمان آخر، قد تغنى بمديح من كان الشعب وزعماؤه يلهجون بمديحه ويبالغون فى ذلك ما شاءت لهم المبالغة، ثم توقف المديح عندما بدأت إشارات هنا أو هناك تكشف عن التحولات المشينة، إن تاريخ القصائد المادحة يقطع بهذا، كما سنجد أن الجارم مواكبا لسنوات التوقف عن إزجاء مدائحه يقلل من عكوفه على الشعر، ويفرغ طاقته فى "الرواية"، ولكى لا يقطع صلته بالفن الذى اثره وجاب دروبه وملك أسراره، فإن رواياته فى جملتها حكت حيوات الشعراء: أبى فراس، والمتنبى، وابن زيدون، والمعتمد بن عباد ، وكشفت عن خبرة علمية نقدية واسعة بأهم شعراء العربية، فى أزهى عصور الشعر، وأزهى فنونه، وهى الفروسية، وتمجيد العروبة، والدفاع عن دولة الإسلام.

أما الأمر الذى مهدنا له بكل ما ذكرنا فنجمله فى أن الجارم فى قصيدته المادحة بصفة خاصة حافظ على تقاليد المدائح التراثية من حيث مراحل القصيدة التى تبدأ بالغزل أو الحنين

إلى الماضى أو الغناء للطبيعة... وفى كل هذه البدايات صنع الجارم شعراً جيداً، نرى أنه سيحظى بالبقاء، على الرغم من ذهاب زمن أولئك الذين وجهت إليهم تلك المدائح. ومثل هذا يمكن أن يقال - دون مبالغة - عن تلك المراثى الكثيرة، وبخاصة المراثى التى قيلت فى أصدقاء قريبين من نفسه - لقد حملت تلك المراثى الكثير من هواجس نفسه، وكشفت عن دفائن أحزانه، مما يجعل منها صورا للأداء النفسى ولعالم الشاعر الداخلى على السواء، من ثم يصحّ أن ننظر إلى هذين الجانبين : الغزل والحنين إلى الماضى والغناء للطبيعة فى مقدمات المدائح أو أثنائها، والكشف عن النوازع والمخاوف وجذور الألم فى أعماق النفس فى أثناء المراثى، - على أنهما من حسنات التقليد، وإيجابيات الشكل القديم للقصيدة، ما دامت نفس الشاعر لم تستجب فنياً لأساليب عصره، ودعواته الأدبية، الرافضة للمدح أو الزاهدة فيه (ولم يجر التوسع فى هذا وإعلانه إلاّ بعد تغير النظام السياسى كلية عام ١٩٥٢) والتى تنظر إلى الرثاء فى حدود المودّة الشخصية فيستحيل إلى نوع من المناجاه أو الحنين.

أما الصورة المجازية بأشكالها المأثورة (التشبيه والإستعارة

والكناية) فـإنهـا تأخـذ مـداها عند الجـارم، وترتبط بأهدافـهـا المقررة بلاغـياً، من حيث هى برهنة وتجسـيد، وتجميل وتقـبيح.. إلخ. وفى هذه الحـدود المقننة سيكون مـأثور الصور فى الشـعر القـديم مصـدر الإمداد الدائم، وهذا الجـانب يسـتحق اهتـمامـاً خاصـاً لأنه غامر وشامل، وقـد يعطى "الأحصاء" دلالة خـادعه، وكأن الجارم لم يستطع أن يتجاوز ذلك النطاق الذى ضربه حول نفسـه من المصادر الشـعرية القـديمة، وقد قدمنا فى التشطير والتضمين ما يمكن أن يكون دليل عـمل نقدى بلاغى، يستهدف تحليل تلك الصور المجـازية فى جذرها وتربتها التـاريخية، ثم فى موقعـها وسـياقهـا وتكـوينها فى شـعر الجـارم، لنقرر على ضوء هذا دور الموهبة الخاصة، والطاقـة التأويلية، فى تقديم "منظور" آخر، لصورة مقررة اكتسـبت "شخصية" تاريخية، ويراد لنا الآن أن نتلقاها فى جو مختلف.

وليس يعنى هذا - بالضرورة - أن الصور المجـازية التراثية فى جملتهـا، عند الجارم، ستؤدى بالتحليل إلى إدراك مـختلف لمجرد أنه قد دفع بها فى سياق ليس طبق الأصل القديم. وماذا نصنع فى تشـبيهه لقوافى الزهاوى - حين رثاه، بأنهـا كالأزهار، وهذه الأزهار - بدورها - تحسب أنها * يمانىّ بُرد أذهل التـجر ناشره *

فأين واقع حياة الجارم، وتجارب قارئه من البرود اليمانية، ومن ذهول تجار الملابس أو العطور من رائحة (نشر) هذا الروض الذى هو بدوره صورة لقصائد الزهاوى متجسدة؟ إن المأخذ الأساسى فى مثل هذا الاستخدام ليس أنه تراثى، بمعنى أنه قد استخدم مراراً، وأنه ينتمى إلى وعى عصره، ولا يلامس وعى عصرنا.. وحسب، وإنما - أيضاً وهو الأهم - أنه لا يملك خصوصية تعطيه الحق فى إقامة دعوى الصدق فى الدلالة، بعبارة أخرى: إن ما يقال هنا على قصائد الزهاوى وأنها تشبه الرياض، التى تشبه البرود اليمانية، يمكن أن يقوم الشاعر أو يقوم المتلقى بنقله وصفا لقصائد أى شاعر آخر، أو لأى قول آخر دون أن يحدث شعور بالتفاوت أو اختلال الدلالة.

وهل يختلف قول الجارم:

كأن المصابيح الخوافق حولنا سيوفٌ وغىً فى ظلمة النقع تلمع

عن القول المشهور لبشار بن برد :

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه ؟

على أن كلمة بشار تظل تحظى بالملاءمة والتوفيق وبلوغ المدى الذى لم يستطع مستمدها أن يطورها، بل أن يحسن أداءها، فقد كان بشار يتحدى امرأ القيس فى تشبيه شيئين

بشيئين فحكمت معايير البلاغة بأن بشارا فى تشبيهه التمثيلى أتى بصورة أقوى وأشد حياة من تشبيه شيئين بشيئين الذى صنعه امرؤ القيس. ولم يفكر الجارم فى تحدى بشار وتجاوز قدرته الوصفية. وقصارى ما فعله أن عكس فجعل المصابيح تشبه السيوف. وليست السيوف هى التى تشبه المصابيح أو الكواكب . على أن مشهد السيوف فى المعركة يتحلى ويتوسل بمرجعية الممارسة أو المشاهدة (وإن يكن بشار ضريرا) أما مرجعيته عند الجا رم فإنها لا تجاوز استمداد التراث. وكما يبقى لبشار فضل السبق. فكذلك تتسم صورته بمزيد الحركة فى تهاوى الكواكب. أما سيوف الجارم فإنها تلمع وحسب!!

فإذا قال فى تهنئته بالزفاف الملكى:

انظم الدرّ توءما وفريدا   واملأ الأرض والسماء نشيدا
وإذا مرّ بالسماء خيال   فتخير من النجوم عقوداً

فإنه يستعيد البيت "البلاغى" الشهير :

ليت الكواكب تدنو لى فأنظمها   عقودَ مدح فما أرضى لكم كلمى

أما هذه "الزيادة": "إذا مر بالسماء خيال". فإنها لا تضيف شيئا.

لقد تكرر هذا بدرجة موحشة، وبخاصة حين تتسع الفجوة بين المقام والمقال فيعيش الجارم وشعره فى عصره التاريخى الخاص، راضياً عن مقتنياته النادرة دون أن يفكّر طويلا فى مستويات التلقى التى يتم بها التفاعل وتكامل القصيد. فيقول فى تحية الإذاعة عند إفتتاحها (عام ١٩٣٤):

سر أيها الشعر واركب كل ناجية   من الرياح فقد ألقت بأرسانٍ

قد نجد قدرا من التداعى، أو التلازم بين الشعر والإبل (الناجية: الناقة المعدة للسفر) وإن كان يصعب على الخيال أن يرى الشعر راكباً ناقة. غير أنه جعل هذه الناقة "من الرياح"، وتعجب، مادام قد أمسك الشاعر "بكلمة السر" فى فن الإذاعة وهو استخدام الرياح، كيف لم تسقه الرياح هذه إلى لوازمها فى الطبيعة مثل البرق، والسحاب، والعواطف، والأمواج، وكلها مقبولة ذات صلة بالموضوع، وليست لها المباعدة والاقتحام المستكره الذى للناقة حين تتخذ رمزا تصويرياً لموجات الأثير!!، فإذا اتخذ من "رضوى وثهلان" دليلا على الخلود والصمود، وهو فى بلاد النيل والأهرام، فقد عرفنا إلى أين يرحل خيال الجارم، من أين يستمد صوره التقليدية. ومن الواجب أن نقول إن الشاعر المستغرق فى زمانه الخاص لم

يكن فى تقاطع وخصام مع فن زمانه كما يمثله قرناؤه من الشعراء الرومانسيين المعاصرين له: العقاد وعلى محمود طه وإبراهيم ناجى وغيرهم. لقد كان الاختلاف ينهض على أساس من مفهوم الشعر ومتى يستحق هذا الوصف. كما كان فى درجة تطويع الأسس القديمة لأداء قريب من الذوق الحديث. وهذه الأبيات عن الشباب جاءت فى سياق قصيدة مادحة. وسنجد فيها كيف يرق شعر الجارم ويعذب حين يجارى طبعه. ويستمع إلى نجوى نفسه. ويتحرر من سطوة الإعجاب المطلق بالتراث. وكيف يجتذ به فكره وتجره حافظته إلى الوعورة والإغراب:

إن الشباب رحيق أزهار الربا	وخفيف غصن البانة الأملود
ومطية الآمال فى ريعانها	وسراج ليل الساهد المجهود
وبشاشة الدنيا إذا ما أقبلت	وبجاة وعد من أكفّ وعيد
هو فى كتاب العمر أول صفحة	بدئت ببسم الله والتحميد
وربيع أيام الحياة تبسمت	روضاتُه عن ضاحكات ورود
أهدى لها الوسميُّ نسج غلائل	أتى الولىُّ لها بوشى بُرود
وسرى النسيم بها يغازل أعينا	من نرجس ويشم ورد خدود
إن الشباب. وما أحَيلىَ عهده	كالواحة الخضراء فى الصيهود
تلقى بها ماء وظلا حوله	جدبُ الجفاف وقسوة الجلمود

لقد اقترب الجارم فى هذه القطعة من لغة الحياة اليومية، فيرتقى بتركيبها الكثيف، ومجازاتها إلى خصوصية الفن الجميل: سراج الليل، وبشاشة الدنيا، وهذا التعبير "الشعبى" * هو فى كتاب العمر أول صفحة * ثم يصف هذه الصفحة الأولى مستعيناً بواقع ما يشاهد فى الكتب، فيضيف إلى الشباب أنه مبارك، وأنه نقى، ولكن إدراك المتلقى - مع هذه السلاسة الواضحة المتدفقة - لا يلبث أن يصطدم بمجازات مستغلقة، أو ذهنية، أو غريبة على تجربة المتلقى وهى مرجعته المباشرة، فنحن نفهم وندرك وجه المجاز الاستعارى فى قوله إن الشباب "بشاشة الدنيا إذا ما أقبلت". ولكننا لا نجد غير قضية منطقية (كلامية) دفعت بها قافية "االوعيد" التى استدعت نقيضها، فرأينا فى هذا الشطر أن الحياة طراد دائم بين الوعد والوعيد، وأن الشباب هو المفتاح الذى ينجى الوعد من تعقب الوعيد له وتهديده إياه!! وما يقال عن علاقة الوعد بالوعيد، يقال عن علاقة الوسمىّ (المطر المبكر) بالولى (المطر الذى يليه) وتبدو الفجوة بمثابة كسر فى نمط النظم حين نقرأ بعد هذا البيت مباشرة (وهو بيت طريف المعنى والإشارة، وإن أفسده الوسمى والولى) قوله إن النسيم يغازل الأعين

النرجسية..

إن الذاكرة الواعية، والذاكرة التى تحت الوعى (اللاشعور) هما عدة الشاعر ومخزون خبراته. ومن ثم لابد من تحقيق نوع من التوازن والتآزر، لأن إلحاح الذاكرة الواعية يجعل ضوء الكلمات باهراً جامداً. كما أن سيطرة اللاشعور يودى إلى الغموض وقد يصل إلى العماء.

من إلحاح الذاكرة الواعية قول الجارم فى رثاء غازى «ملك العراق، وتهنئة ولى عهده فيصل (الثاني) على عادة الشعراء فى اقتران التعزية بالتهنئة، وتفننهم فى هذا السبيل:

عزاء، ففينا فيصل شبل فيصل   نرى فى ثنايا وجهه الأسد الوردا
له فى اسمه أوفى اتصال بجده   فياحسنه فألا ويا صدقه وعدا

الفيصل اسم الملك، والفيصل السيف. وقد قرأ الشاعر اسم الجد واسم الحفيد، وبينهما تطابق، فوصفه بأنه أوفى اتصال، على أنه أضمر فى خاطره معنى آخر جاء من تصحيف كلمة "فيصل". فرأى فيها الفعل "يصل" وقد تقدمته الفاء السببية، ولهذا ذكر الاتصال، وليس التطابق أو إحياء الذكرى، وقوى هذا المعنى المضمر بالإشارة إلى الفأل، وصدق الوعد. وهو ما يفهم من مادة "الوصول". وبخاصة أننا نعرف أن "فيصل"

الأول لم يكن - فى ملكه ونهايته - أحسن خطا من فيصل الثانى (الحفيد). فأى فأل وأىّ وعد فى تطابق الإسمين ؟! وإذاً فقد أراد الجارم، الملم جيداً بالتراث، والذى يلحّ عليه هذا الإلمام إلى درجة السيطرة، أن "يلاعب" اسم الملك الصبى أو الفتى، فرأى أن يتفاءل له بالوصول، وهذا فن عرفه الشعر القديم، وقدم فيه صوراً طريفة مادحة أو هاجية.

لقد قدمنا هذه النماذج الدالة على سيطرة الذاكرة، ولكننا لم نزعم أن هذه السيطرة - فى كل حالاتها - قوة سلبية، أو أداء مناقض لمطالب الشعرية، فحين يحل السلام على العالم بعد حرب عالمية ضروس (سنة ١٩٤٥) يداعب الأمل، ولكنه لا يستطيع أن ينسى ما لحق بالمدن، وبالحضارات عامة، فيقول - من قصيدة: يوم السلام:

مدن كن كالمحاريب أمنا   ترك الخسف دورهن سجودا
وقصور كانت ملاعب أنس   أصبحت بعد زهوهن لحودا

إن "المحراب" مثل أعلى للأمن، وللطهر أيضاً، والسجود المقصود ماثل حسّيّاً فى تدمير تلك الدور، وماثل معنويا فى الخضوع بفعل الهزيمة، ولكن لماذا "الخسف" وليس "القصف"، وهذه الكلمة الأخيرة قريبة، واقعية، متداولة، إذ هى من

مـفـردات الحـرب. وهـى لا تخـتلف فى تركـيـبـهـا الصـوتى عن الخسـف. ولكـن الشـاعر آثر "الخسـف" عـلـى "القـصـف". لأن الأولى مفردة قـرآنية (فخسفنا به وبداره الأرض) ولأن القـصـف فـعـل الصـوت. أمـا الخسـف فـفعل الإزالة من الجـذور أو الأسـاس. ومن ثم فـإن عمل الذاكرة كان عامـلا موثرا فى تمكين الصورة. وفى إعطائها مبـالغة مـؤثرة. وفى توشيـحهـا بإضافة مـعنوية خلقـية. لأن الخسـف تشـويه. وعقوبة. وليس كـذلك القصف. فمـا قدمناه يؤكـد حـضور الذاكرة التـراثية وسيـطرتها. كـمـا يؤكـد أن هذا الحـضور لم يكـن فى كل الحـالات تجـميـداً للشـعـر فى صـيغـة الماضى. أو حـاجزا بيـنه وبين الحاضـر. ولكـن من المؤكـد أنه حين "يشط" مـبـتـعـداً عن الصور التـراثيـة الجاهـزة. يقدم صناعـة تخصه هو. وتفرده عن أى شاعر آخر. فـى زمنه أو غير زمنه. وآية هذا فى رثائه لصـديقـه حـفنى ناصف. فلقـد جـاء هذا الرثاء على غـيـر قـيـاس فى المراثى. فلم يلتـزم فـيـه الشـاعـر طابع المبالغة فى إظهار الحزن. ولا تفخيم الفجيعة فى المرثى بحيث ترحل الدنيا معـه. بل إن الشاعر يبدو متهكمـا ساخرا من كل شـىء. مازحا بعض الشـىء. مبتدئا بنفسـه:

أكلما مر نعش أوطاف نعي بأذني
طار الفؤاد فلولا بقية نذّ عنّي
لولا التّقي لم أجده بجانبي أو يجدني

وتستمر هذه الطبيعة المداعبة لتشمل جو القصيدة فتحيل الرثاء نوعا من الظرف طريفاً ليست له سابقة. وحتى يقول الجارم في وصف صديقه المتوفى:

قد كان ضخماً جسيماً يبدو كشامخ حصنٍ
اللحم رخوٌ بدين له نعومة قطن
والصدر رحب فسيح ماجاش يوما بضغن
في وجهه الجهم حُسن من روحه المستكنّ

وهذا الوصف الذي يقارب الواقع ولا يبتعد كثيراً عن مبالغة "الكاريكاتير" المنبئة. لا يناسب موقف الرثاء ولا سيكولوجية الرائي كما وضع معيارها العلماء بفنون الشعر. ومن هنا كان التميز وكانت الخصوصية التي وجدت لنفسها مجالا حين "تحررت" من سيطرة الذاكرة. قد تكون حالات التحرر من سطوة الذاكرة ليست بالكثيرة التي تجعل منها ظاهرة أو ينقسم لها شعر الجارم نوعين. ومع هذا فإن هذه الحالات تكشف عن "مستوى آخر" هو الأداء النفسي الذي يتجلى في

تحـــرير اللغـــة من أســـر الموروث، وهـذا - بـدوره ـ يرتبط بثـــورة الانفـعال وســيطرة الرغـبة فـى الإفـضـاء، وذلك يحدث عندمـا يكون منبع القـول كامنا فى النفس وليس فـى الذاكـرة، وليس من شرط الـكمون فـى النفس أن تكون التـجربة "شـخصـية" مباشـرة، أو ذات اتصال مباشر بالشاعر، وإنما شرطه الإحساس الخاص، أن يشـعر بأن هذه "قضـيَّتُهُ" - حـتى لولم تكن كـذلك فـى الواقع - وأنه يتـلقاهـا على غـير قـيـاس إلى تجـارب أخـرى لشعراء سابقين، ولكـن السوابق / الأمثلة المتـحققة فـى شـعر الجـارم ترتبط بالموت، فـقـد مـات له ولده البكـر الشاب، فـدأب على تذكـره فـى قـصـائده الرائيـة، ولكنه - قـبل هذا الفـقـد الخاص - عـاش تجربة فقـد عام، إن صح القـول، وقـد تصرّف فـى تصـوير الموقف بما يخرج به عن نمط المـراثى التقليـدية، ويدخله فـى هـذا الأداء النفـسـى الذى يعـد أحـد مـسـالكـه لتـجـاوز التـقليـدية، ويدخله فـى هـذا الأداء النفـسـى الذى يعـد أحـد مسالكه لتجاوز التقليد، ومقاربة التجديد. . القصيدة بعنوان "أفول نجمين"، وهـى عن حادث سقوط طائرة حربية مصرية فـى رحلتها من انجلترا إلى مصر، فوق فرنسا، ووفاة طياريْها، مما أثار حزنا شاملاً فـى البلاد، ونلاحظ أن الشاعر فـى تقديمه للقصيدة

لم يصفها بأنها "رثاء" وإنما هي: تصوير هذا الحادث الجلل، ووصف لوقعه وآثاره. وهذا في ذاته مؤشر إلى الرغبة الداخلية لدى الشاعر في كسر نمط المراثي، ومن ثم سيكون السؤال: هل استطاع أن يحقق - في هذه القصيدة - أن يستقطر من الحادثة النازلة النادرة، بل غير المسبوقة، مذاقا مختلفا يستقل به عن المراثي الكثيرة التي رثى بها كثرة من أصدقائه وكبراء زمانه ؟ المطلع تقليدي لا يبشر بجديد:

جمع الشجون وبدّد الأحلاما   خطب أناخ بكلكل وأقاما
أخلى الكنانة من أمرّ سهامها   عودا، وراع النيل والأهراما

فقد صنع طباقاً بين "جميع" و "بدد"، وجعل الخطب بعيرا ينيخ بكلكله، ويقيم جاثما على الصدور (كما فعل امرؤ القيس مع الليل) ثم راعى التناسب بين الكنانة (صفة لمصر) والكنانة (جعبة السهام) وعلاقة الكنانة الحقيقية، والكنانة المجازية بالسهمين الفقيدين. ثم مضى يصفهما بأنهما غصنان، ونجمان، ونسران، وهذا كله مألوف متداول في هذا السياق، وكذلك استخراج عظة الموت وأنه حق لا عاصم منه، وهي حكمة شعبية متداولة:

والموت يلقى الأسد في عَرِيسها ويغول حول كناسها الآراما
لا الدرع تصبح حين تبطش كفه درعا، ولا السيف الحسام حساما
قد يُنسيء الموت النمال، بجحرها ويغول في آجامه الضرغاما

لكن الجارم يؤكد شعريته، يستعيد موهبته المعارة للمحفوظ الجاهز، لتدخل من زاوية الأداء النفسي إلى مساحة التجديد، وذلك حين يطرح أسئلة تحاول أن تحيط بطبيعة لحظة الكارثة ومواجهة الموت داخل الطائرة، وكيف فكر فؤاد حجاج، وشهدي دوس وهمايعاينان ختام حياتهما؟

يا هو لها من لحظة لا نارها برد، ولا كان اللهيب سلاما
هل أخطرا فيها على باليهما النيلَ، والآباءَ، والأعماما
والموطنَ الصديان يرقب عودة ويلاه ! قد عادا إليه رماما
أنفاسما فيها الوداع بلفظة أم لم تدع لهما المنون كلاما
هل فكرا في الأم تندب حظها والزوجُ تُسكِتُ والهين يتامى؟

لقد عني الجارم بتصوير لحظة الخطر، وهي لحظة غامضة، لا يسهل التكهن باتجاه الفكر والانفعال فيها، من ثم طرح سلسلة احتمالات هي بمثابة أفق التوقع لمواجهة الخطر الماحق. فإذا تأملنا مفردات التكوين التي لا تسفر عن نفسها إلاّ بنوع من التدفيق الشديد، سنجد الشاعر وقد جعل صورة الوطن

مـجملة فى رمـز النيل تأخـذ مكان الصـدارة. جـعلها أول مـا يخطر على البـال. وقرن إلى الوطن: الآباء والأعـمام. فى إجـمال يكاد يقـول إن المقصد: الشـعب الذى ينتظر وصـول أول أسـراب سـلاح الـطيـران إليـه. فليس هذا الشـعب إلا آباء وأعـمـام بعضهم لبعض. من ثم أكد هذا الأفق الخاص بقوله فى البيت التـالى: "والموطـن الصـديان" فـهـذا ليس انقـلاباً فى الصـورة يجـعل بؤرتهـا تنتـقل إلى الوطـن الذى ينتظرهم. إنه تأكـيـد وبيان لما أراد من النيل والآباء والأعمـام. إنهم: الوطن. ثم تتجدد أداة الاستـفهام "هل" فى البـيت الأخير. وكـأنه يستأنف سـبر تلك اللحظة المتفجرة بالألم فى علائقها البشرية: فهناك الأم الثكـلى. والزوج الأيم. والأطفـال اليـتـامى الوالهـين. ومن بين قسـمى الصورة النفـسية تطـل ومضة خـاطفة غريـبة على المشـهد بقـدر مـا هى صادقـة: هل تودع الرفـيقـان حين أيقنا الموت. أم تبـادلا نوعـا آخـر من الإشارة الـوداعيـة. أم شـغل كل بمأساته فلم يجـد الفرصة؟ لقـد استـخـدم الشـاعر "الهـمزة" أداة للاستـفهام. فى حين أنه اسـتخدم "هل" فى اسـتفهـامه السـابق واللاحق أيضاً. وكـما يدل هذا على خـروج لحظة الموت عن سـياق التذكـر للأحيـاء. فإن "الهـمزة" تحـقق صوتيـا طابع

العجلة والميل إلى اقتصاد الجهد والوقت. كما أن هذه الهمزة (وهى صوت انفجارى) تماشى حشرجة الموت وأصوات الفزع. أما "أم" فى صدر الشطر الثانى من البيت نفسه فإنها بامتدادها تناسب ضياع الفرصة، وامتداد الوقت بعد موت الشابين الواعدين.

تدل مفردات التكوين على أن الشاعر قدّم صورة الوطن والتفكر فيه، على صورة الأهل والأقربين وفى مقدمتهم الأم والزوج والأطفال. فهل يتفق هذا وطبيعة البشر؟ أليس من الفطرة أن الإنسان يفكر فى الأقرب إلى نفسه، فى أمه وأطفاله وزوجه قبل أن يستحضر، ولعله فى هذه اللحظة الماحقة، لا يستحضر المعانى العامة والمجردات؟ وأقول إن هذا صحيح فى الرجل يموت على فراشه، وبين أهله، ولكنه ليس صحيحا إذا كان هذا الرجل نفسه قد قاد طائرته عائدا إلى وطن ينتظره، ورتب احتفالا لوصوله، وعدّ هذا الوصول - سلفا - معلما من معالم فخره وتقدمه.. إن الشاب قائد الطائرة يعرف هذا، ويحمل أمانته، ولا يخشى الموت فى ذاته، ولا يخشى لوعة أهله، بل لا يفكر فيها، قدر ما يفكر فى انكسار الوطن، وخيبة أمل الملايين التى كانت تريد أن تفرح به، فلم يعد

أمامها إلا أن تحزن عليه، وعلى حظها من الحياة!!

لقد بلغ صدق الأداء النفسى التصويرى ذروة الدقة والجمال فى هذه الأبيات. إن هذه الأبيات من بكائية الشابين الطيارين فؤاد حجاج وشهدى دوس، تدل على أن الجارم الشاعر حين يتحرر من سطوة ذاكرته، وأنماط حفظه التراثى، يصل إلى قدر من الإبداع يضعه فى طليعة شعراء النفس، فيجمع إلى الصدق والشفافية دقة التصوير والقدرة على الغوص فى اللحظات الصعبة، وهو ما لم يتمكن من صنعه فى مراثيه الرسمية (الملكية وغير الملكية) لأن هذه المراثى - مثل من قيلت فيهم - لن تستطيع أن تتحرر من قواعد "البروتوكول" وتصنيفاته، وكذلك لن تكون مدائحهم بعيدة عن هذا الخضوع للرسميات.

ثم نصل إلى فجيعة الشاعر فى ولده البكر الشاب، وليس فى ديوانه - على امتداده - قصيدة فى رثاء هذا الابن، وهذا دليل آخر على صدق الشاعر مع نفسه، أو مع لوعته، فالحزن إذا زاد استعصى على قدرة الكلمات، من ثم.. جاء ذكر هذه الفقد فى سياق بكائيات أخرى، حدث هذا مرتين:

فى قصيدة "دمعة على صديق" وهى فى رثاء "أبو الفتح

الفقى" (والد الصحفيين الكبيرين أحمد أبو الفتح ومحمود أبو الفتح، صاحبا صحيفة المصرى سابقاً، ويعرف فى مدخل القصيدة بأنه وكيل دار العلوم، وله جائزة - حتى الآن - موقوفة على أحسن طالبين من دار العلوم، كل عام) وقد توفى عام ١٩٣٦، أى بعد مرور ستة أشهر أو سبعة من رحيل ابن الشاعر، والقصيدة الأخرى "جرح لم يندمل" وهى فى رثاء الشيخ عبد الوهاب النجار، عام ١٩٤٢ (عالم الشريعة والمؤرخ) وقد توفى النجار عام ١٩٤١، فالقصيدة فى حفل تأبين له. وملاحظتنا الأولى أن ذكرى الابن الفقيد أو الرغبة فى ذكره وإظهار معاناة فقده، اختارت سياقها الخاص، مرتبطا بصديقين عزيزين أثيرين عند الشاعر، والملاحظة الثانية أن ست سنوات بين القصيدة الأولى، والقصيدة الأخرى، لم تغير شيئا من عاطفة الفقد ولوعة الحزن.

يقول فى القصيدة الأولى، ولنتأمل طريقته فى سلاسه الانتقال من رثاء صديقه إلى الحنين لولده:

ماذا أصاب الليث عن غدواته   صبحا، وماذا نال من روحاته

سمحت له الدنيا بماء سرابها   فابتاعه منها بماء حياته

إن الأمانىّ الحسانَ جميلة   لو حقق الإنسان أمنياته

فلرُبّ روض للنواظر معجب   كمنت سموم الصِّلِّ فى زَهَراته
قد كان لى أمل سقيْت فروعه   بدمى، وغذّيت المنى بعذاته
أحنو عليه من الهجير بمسّهُ   ومن النسيم يهز من أسَلاته
وأذود عنه الطير إن حامت على   زهر يضىء الأفق فى عذباته
الليل ينفحه بذائب طَلّه   والصبح يمنحه شعاع إياته
حتى إذا قويت لدان غصونه   واستحصد المرجوُّ من ثمراته
وأخذتُ استجلى السنا من نَوْره   وأشم ريح الخُلد من نفحاته
وأفاخر الزراع أن غراسهم   لم يَزْكُ مثل زكائه ونباته
عصفت به هوج فخرّ معفرا   وجنى عليه الحيْن قبل جنَاته
ووقفت أنظر للحطام محطما   متفتت الأفلاذ مثل فُتاته
أهْون بدنيا ما الحىّ عندها   وعد ينجّز غير وعد وفاته

لقد رثى الجارم صديقه "أبو الفتح" مستعيداً صور الرثاء لسيد القوم، الجليل الفارس، المقدّر من عشيرته، حتى ذكر فرسه المهمل الذى يعثر فى أعنته، والكماة تبكى من حوله، يبكون البطولة والكرم. من هنا يأتى وصف المرثى بأنه "الليث" استمرارا فى الاتجاه، ولكن "الليث" ينتهى إلى غاية ينتهى إليها غيره ممن لا يغنى غناءه ولا يملك شجاعته، من هنا يتدرج إلى "الأمانى الحسان" وهذا الوصف ينعطف بالسياق إلى ما

يأى. فالوصف بالحسان يناسب الروض. ولا يناسب الليث. فإذا ذكر الروض المعجب فقد مهد للاستعارة النادرة فى قوله: "قد كان لى أمل سقيت فروعه بدمى" هكذا يبدأ نسج الصورة المرسومة بالكلمات. انطلاقا من هذه الاستعارة التى جعلت الابن "شجرة" ذات فروع. وجعلت من الأب غارساً وساقياً وحارساً لتلك الشجرة. وآمالفى جناها. متعلقاً بخلودها وخلوده من خلالها. لقد صنع من هذا قصة كاملة الأركان. وكأنما يحقق مبدأ "إليوت" فى إيثاره للمعادل الموضوعى على الإفضاء المباشر بالأفكار والانفعالات. إن الجارم لم يمح ذاته من القصة. إنه راويتها. وهى قصته تحديداً: "قد كان لى " والعبارات مسندة إلى ضمير المتكلم: أحنو - أذود - أفاخر. ولكن هذا الحضور لم يقلل من موضوعية العرض. بقدر ما أضاف من صدق المعاناة. وهذا الصدق أوضح ما يكون فى اعترافه بدخيلة الأب الذى يشعر أن ولده يتميز على أمثاله من أولاد الآخرين: "وأفاخر الزراع أن غراسهم لم يزك مثل زكاته.." ثم يحدث الانقلاب. حيث مخالفة التوقع. ويأتى تعبير الفقد ملونا بطبائع الفروسية التى وصف بها صديقه فى مراحل القصيدة:

* عصفت به هُوجٌ فخرّ معفرا *

فإذا كان عصف الرياح الهوج يحقق ملاءمة مع استعارة الشجرة لهذا الابن، فإن عبارة "خرّ معفرا" هى من صميم المعجم الفروسى، ووصف الفرسان مشتبكين فى قتال الأقران فى الميدان. هذا المقطع من بكائية على صديق، الذى اختص به ولده فاستحال إلى بكائية للشاعر على نفسه. له مستنده السيكولوجى، فالحزن يسير فى قوافل يستدعى بعضها بعضا، ولا نحتاج إلى دليل من "تيار الوعى" لأنه من المشاهدات اليومية. والذى يعنينا هنا أن هذه البكائية - فى تشكيلها الشامل قد كسرت نمط المراثى كما هو مقرر، واستقلت بذاتها عن مراثيه الأخرى، وأن هذه المساحة المخصصة لولده قد أدت وظيفة فنية عالية القيمة للقصيدة كلها إذ دل هذا القران بين الصديق والابن على درجة خاصة من الإعزاز. وإذا كان ما يخص "أبو الفتح" يعزف على أوتار الذاكرة التراثية، فإن هذا القسم الذى استعاد فيه الشاعر فقده الخاص تمرد على الذاكرة، فلم يحتفظ من مذخورها بغير القليل، وشق طريق حكايته الدامية بأداء نفسى فيه صفاء حزن الآباء على الأبناء.

أما أبياته الأخرى، المتداخلة مع بكائيته لصديقه عبد

الوهاب النجار. فعلى الرغم من أنها محددة فى سياق القصيدة بأنها مقطع قائم بذاته، فإنه مهد لها بما يدخل فى مصطلح حسن التخلّص، أو لنقل إن انعطافة السياق ذات مرونة تتغلب على التنبه لوجود نقلة تمس "موضوع" الرثاء، وذلك بتجاوز ذات المرثى الخاصة، إلى عمومية موضوع الموت، فيقول فى ختام المقطع السابق:

نعود إلى التراب كما بدأنا فكل حياتنا نقض وغزل
رأيت لكل مشكلة حلولا ومشكلة المنية لا تحَلّ
إذا كان الفناء إلى بقاء فأنجع ما يُصحّك ما يُعِلّ

إن مشكلة الموت إذاً هى المقدمة، وهى النتيجة، هى الغزل ونقض الغزل، كما سنرى، وهى الصحة والعلة فى الآن نفسه، وليس هذا عزاء أو تصبرا يستعين به على مواجهة محنته التى مضى على عنفوانها سبع سنين دأبا. إنه قد انتهى إلى "قانون" الوجود، وهو يختلف عن الإدراك الفطرى المباشر أو البسيط الذى يقول بحتمية الموت وأن من لم يمت اليوم سيموت غدا. إن هذا القانون الوجودى يكتشف أن كل فعل إنما ينطوى على نقيضه، ومن ثم يرى أن أسباب الموت هى بذاتها أسباب الحياة.. فإذا انتهينا معه إلى هذا، وجب علينا أن نرقب

كيف طرح قضية فقد الابن بعد هذا الزمن، وكيف يراها من منظور هذه الإطلالة الفلسفية:

بنفسي في الثرى غصنا رطيبا يرفّ من الشباب ويَخْضِلُّ
تضاحكه لدى الإصباح شمس ويلثمه لدى الإمساء طلُّ
كأن حفيفه نضرا وريقا بسمعي حلْيُ غانية يَصِلُّ
يميل به النسيم كأن أما يميل بصدرها الخفاق طفلُ
إذا اشتبهت غصون الروض شكلاً فليس لقدّه في الحسن شكل
ضننتُ به وجدت له بنفس وإن الحب تبذير وبُخْلُ
وكنت أشم ريح الخلد منه وأهنأ في ذراه وأستظلُّ
وقلت لعله يبقى وراليفسل بدوحته، فما نفعت "لعلُّ"
عنه العواصفَ؛ أيَّ نوءٍ أطاح به، وأيَّ ثرى يحلُّ؟
نءى عني وخلّف لي فؤادا يذوب أسىً عليه ويضمحلُّ
يُبِلُّ على التداوي كل جرح وجرح القلب دامٍ لا يُبِلُّ

* * *

أشرم بالرثاء فهجتموني وتعذيب الذبيحة لا يحلُّ

إن الجانب العاطفي الإنفعالي في هذه القطعة هو بذاته الماثل في سابقتها، وكأن الأحزان الخاصة، العميقة، لها وجود خارج الزمن، وجود ثابت . أو هو ينمو ولا يخضع للتقادم أو

الغناء. لقد صنع منعطفه في اخر القطعة ليعود مرة أخرى إلى رثاء صديقه. فحمل من سألوه أن يرثى هذا الصديق ذنب إهاجة حزنه القديم الراسخ الذى جعل منه ذبيحةً وتعذيب الذبيحة لا يحلّ * وفى هذه القطعة احتفظ الابن الفقيد بصورته: الشجرة النضرة الفواحة الواعدة. والأمل فى أن يكون امتداد لأبيه.. ولكن الشىء الذى تغير. ربما إلى العكس أو النقيض مما كان عليه فى القطعة السابقة. هو العلاقة بين (أنا) الأب و (هو) الابن. فقد كان الأب فى القطعة الأولى شديد الحضور إيجابيا. صانعا. باذلا. يقول فيها: سقيت (أنا) بدمي. وغذيت (أنا) أحنو. وأذود. أما فى هذه القطعة التى نحن بصددها. فهناك وجود موضوعى خارج تأثير الأب يؤدى عمله فى استنبات الشجرة وإنمائها: إنه تضاحكه الشمس. ويلثمه الطل. ويميل به النسيم. وهكذا اقتصر جهد الأب على أنه يسره هذا. ويعتز. ويضنّ. ويتوقع.. إنه فى هذه الصياغة الأخري فى موقع "المشاهد المعجب" بما صنع الله. وليس له فى هذا الصنع شىء. حتى وإن تفاخر وهنأ وأملّ.. وحتى فى هذه المفاخرة تراجع أو تحفظ على مفاخرة الزراع بغرسه. فقد تأكد له أن الغرس والحصاد يتم بفعل خارج إرادته الإنسانية المحدودة.

كان يقول:

وأفاخر الزراع أن غراسهم لم يزك مثل زكاته ونباته

والآن.. بعد سنوات من معاناة الصبر والتصبر، فقد رأى أنه:

إذا اشتبهت غصون الروض شكلا فليس لقدّه فى الحسن شكلُ

إن مبدأ "الامتياز" وارد، ولكنه يختلف فى الأساس كما يختلف فى الهدف.. فهناك "يفاخر" لأنه صانع هذا الفتى، لكنه الآن يقول إنه - ظاهراً - يشبه غيره من الشباب، ولكنه "عندى" لا يشبهه أحد.

أحسب أن مرثيته فى الصديقين، الفقى والنجار، وما تخللهما من بكاء الابن العزيز الراحل، ومرثيته لنسرى الجو الشهيدين، هذه المراثى الثلاث قد أوضحت ما نريد بالأداء النفسى التصويرى، ودلت بالقراءة المتأنية على أن للجارم فى شعره حذق وجمال يحتاج إلى بعض الصبر ليكشف عن أسراره وفلسفته.

الفصل الثالث

فلسفة الصورة

ليس من أهداف هذه الدراسة أن تقدم إحصاء بأنواع الصور أو أنماطها. فهذا أمر ميسر لمن يطلبه . ولا يحتاج إلى عناء من أى نوع . لأن شعر الجارم ذى النزعة البدوية. العربية. الإسلامية. يشف عن مصادره . كما يدل على أسانيده. وفى كل هذا يجرى على نسق الاستخدام البلاغى المقرر فى الدراسات البلاغية. من هنا نتجاوز ظاهر الصورة إلى عمقها. وفلسفتها. وما ينطوى عليه تركيبها. وما تثيره علاقاتها من أفكار . تصب فى التصور الشعرى للكون. وللحياة. وللإنسان. فى تلك الموضوعات أو الأغراض التى تناولها الجارم فى قصائده. ويدل ظاهر صياغتها على قرب المتناول . فإذا أمعنت فى بعض ما تحويه تكشفت عن أعماق أخرى واقتدار خاص. من ثم ستكون لنا وقفة مع تلك الأنماط من التصوير التى تدل على هذه الأعماق..

١ـ المفارقة

وفن المفارقة ينتسب إلى المجاز، ويعد خاصة أسلوبية مميزة، تحتاج من الأديب إلى مهارة من نوع نادر، لأنها تقوم على ظهور معنى حرفى وآخر خفى فى العبارة ذاتها، وهذان المعنيان يخالف أحدهما الآخر، وهذا المعنى الخفى لا يكتشف بغير التأمل وتدقيق المرامى، وهذا الخفاء نفسه يدخل بالفكر إلى دائرة الغموض، وتوليد الاحتمالات، وقد احتفى النقد بالمفارقة، وشهر بها أدباء عالميون، ولكن الإسراف فيها يدفع بها إلى الآلية، ويفسدها التوقع، ولهذا قال أناتول فرانس: إن عالما بلا مفارقة يشبه غابة بلا طيور، وهذا حق، ولكن قد استدرك عليه آخر فقال: ولكننا لا نريد لكل شجرة أن تحمل من الطيور أكثر مما تحمل من الأوراق، وهذا الشرط ينطبق على ما استخدمه الجارم فى شعره من هذا الفن، والمفارقة من أقوى الدلائل على حرية التصور، وقوة النفاذ فى الأشياء، بحيث تدرك فى المألوف السائد معنى جديدا لم تنتبه إليه الأذهان، وهذا المعنى الجديد نقيض لذلك السائد، ومن ثم تكون هذه "المخاتلة" الفنية سببا للدهشة والإعجاب، استجابة للبداهة

المتولدة من كشف التناقض فيما ألفته الطبائع وسلمت به العقول. إننا نتذكر البيتين اللذين سطرهما الشاعر تحت صورته وقد بعث بها من لندن، وعلى رأسه قبعة، فاجتذبت فكره علاقة التضاد، أو المفارقة، بين العمامة الأزهرية، والقبعة الغربية، ومن ثم كتب:

لبست الآن قبعة بعيدا عن الأوطان معتاد الشجون
فإن هى غيرت شكلى فإنى "متى أضع العمامة تعرفونى"

والطريف هنا، الذى يقوى حس المفارقة، أن الجارم استخدم الفعل "أضع" متلاعبا بالتناقض بين دلالته اللغوية القديمة، ودلالته العصرية المكتسبة بالتداول. فالحجاج الثقفى كان على المنبر، وكان فوق رأسه عمامة . فإذا استهان به الناس فى المسجد واستضعفوه فقد تهددهم بأنه متى وضع العمامة(أى تجرد منها .. وضعها عن رأسه ، خلعها) واعتمر بيضة المحارب فإنهم سيرون الوجه الآخر الذى لم يعرفوه!! والقرآن الكريم يقول (ووضعنا عنك وزرك) وفى ضوء هذه الدلالة المزدوجة تدخل إشارة الشاعر فى البيت الثانى، بالفهم، إلى منطقة غامضة، كنا مع القراءة السريعة نحسبها محددة بالمعنى المباشر، الظاهر،

وهو أن القبعة غيرت هيئته. وأنه متى تخلى عن القبعة وعاد إلى العمامة فإنه يسترد شكله المألوف. ولكن العبارة قد تعنى عكس هذا تماما. فكأنما هو يفاخر بتجربته الغربية. وبأن هذه القبعة التى غيرت شكله غيرت فيه أشياء كثيرة كذلك. وأنه اكتسب نباهة ومعرفة وشخصية أخرى منذ وضع العمامة. أي تخلى عنها. واعتمر القبعة (فى المعجم من معانى "اعتمر": لبس العمارة (بفتح العين) والعمارة: كل شىء على الرأس من عمامة وقلنسوة ونحوهما)

وللجارم مفارقة. هى صورة نادرة. تقوم على التناقض السلوكى. وتدل على قدر من الظرف كامن فى طبع الشاعر. وذلك حين يقول عن عجوز ماجن:

لنا شيخ تولى أطيباه ... يهيم بحب ربات القدود
يغازل إذ يغازل من قيام ... وإن صلى يصلى من قعود

وليست طرافة الصورة وجدتها محصورة فى تلك المفارقة السلوكية القائمة على تناقض القيام والقعود. فعبارة: "تولى أطيباه" التراثية تعنى أن شبابه وما له (أو

سعة عيشه كما يقول شرح الديوان) قد ذهبا . مما يعنى أن مرشحات الغزل مفتقدة. ولكن "تولى أطيباه" تمهد للبيت الثانى. فتفيد أن غزله بلا جدوى وكذلك صلاته غير مقبوله. وبهذا ضاع الحب وضاعت العبادة كذلك. وكذلك يستخدم الشاعر فى حالة الغزل "إذْ" الدالة على التحقق والتأكيد. ويستخدم فى حالة الصلاة "إن" الدالة على الاحتمال والشك. فهو رجل غزل. ناهض له. مثابر عليه.. مستعد دائما. فإذا جاء وقت الصلاة. فربما. لعله . يؤديها قاعدا إذ تذكر الآن وحسب أنه شيخ تباح له الرخصة !!

ويقول الجارم فى وصف ثقيل:

تبا له من ثقيل دما وروحا وطينه
لو كان من قوم نوح لما ركبت السفينه!!

إن ثقل الروح فيه كفاية لأن يزهد فيه. وذكر الدم يغنى. اعتمادا على الموروث الشعبى الذى يكنى بثقل الدم أو الظل. وخفة الدم أو الظل كذلك. ولكن الشاعر جسد معاناته وزهده فى الشخص بأن عدد كل احتمالات الثقل. فليس من ملاذ لتخفيف الوطأة. ونص على "الطينة" وهى

تحتمل المزاج كما تحتمل الجسم، ليناسب إشارته إلى السفينة في البيت الثاني. فكما أن احتمال المعنى أن الشاعر يرفض فرصته الوحيدة للنجاة كراهة لوجوده مع هذا الثقيل في مكان واحد. فهناك احتمال آخر بأن ثقله سيغرق السفينة، ومن ثم سيكون ركوبها، والعدول عن الركوب سيان.. فالغرق متحقق على كل حال..

هذه بعض مفارقات الجارم، هي صور، اختارت لنفسها أن تكون مداعبة وظرفا، أو هجاء متهكما، وهذا يعيد المفارقة إلى أصلها النابع من الصورة المدركة بحدة الخاطر، والقدرة على العبث بالوقائع والحقائق. وسنجد عند الجارم مفارقات تقوم فيها الصورة على الفكرة ، لتبلغ رسالة، ولتحقق هدفا أدبيا قوليا..

إننا نتقبل مدح الشجاع بأنه أسد، ويوصف الجنود الأبطال بأنهم أسود، وهذا التقبل أساسه أننا جردنا "الأسد" في معنى محدد هو " الشجاعة" وهذا المبدأ مقرر عند المتلقي العام، كما أنه مقرر عند علماء البلاغة الذين حصروا المجاز المقبول فيما يمكن الاهتداء إلى المعنى المشترك (الجامع) بغير عناء، أي خروج على عرف

الاستخدام، ولهذا قبلوا قولنا : فلان أسد، بمعنى شجاع، ولم يقبلوا قولنا : فلان أسد، إذا أردنا أنه أبخر، أى كريه رائحة الفم، برغم أن الأسد شجاع، كما أنه أبخر كذلك. وهذه التفرقة فى قبول المثال الأول، ورفض المثال الثانى تنظر إلى العرف وما جرى استعماله عند الناس. من هذه الزاوية يدخل الجارم إلى عقولنا محملا صوره معانى مفارقة للمألوف . غير أنها تستند إلى حقيقة أو حقائق أخرى يصعب دحضها. هنا نعود إلى "الأسود" وكيف تحولت فى الإدراك العام إلى "الشجعان" وهذا ما وصفت به الجنود عشية انتهاء الحرب العالمية الأولى، ولكن الجارم "يقرأ" فى الأسود المعنى الآخر. فتحدث المفارقة من نفى الأسدية عمن يستحقها باعتبار آخر. لقد رأى الشاعر هذه الجنود ذاتها وهى تدمر وتقتل وتغتصب وتتوحش.. فلا يحق لها وصف الأسود التى لا تقدم على الافتراس إلا إذا أحست الجوع أو هوجمت :

قد رأينا الأسود تقنع بالقوت، فليت الرجال كانت أسودا

وهاهو ذا يصور جنازة سعد زغلول، فيقول عن خشبة النعش :

فيها ـ كتابوت الكليم ـ سكينة وبقية من هيبة وجلال
لا تحملوه على المدافع إنما فخر الزعيم قيادة الأعزال
أجدر بمن حملوه فى غزواته أن يحملوه عشية الترحال

فلنتأمل البيت الثانى، حيث حمل نعش زغلول على عربة مدفع كما جرى عرف المواكب الأخيرة للزعماء، وإن "المدفع" ليلهم الشاعر المقلد معانى، ويفتح أمامه باب القول على مصراعيه كما يقال، ولكن الجارم يشكل صورة هى نقيض المتوقع، وهى ـ فى الوقت نفسه ـ أكثر صدقا على طبيعة زعامة سعد زغلول، إذ كان فخره أن قاد شعبا أعزل، وبغير طريق العنف المدمر، استخلص حق وطنه وشعبه فى الاستقلال، ثم نتأمل صدر البيت الأخير، فنجده ـ فى صميم الحزن على رحيل سعد، وفى موقف يثير كل مبالغة ممكنة فى تمجيده، ويتقبلها ، وإذ يحرض على أن الشعب أحق بحمل زعيمه إلى مثواه، يسجل لهذا الشعب أنه ـ هو أيضا ـ الذى حمل الزعيم فى غزواته !!

من هذا المستوى الذى يستحق إعمال الفكر حتى يتسنى إدراك وجه المفارقة فيه، وصفه لمدينته "رشيد" التى لا تشبهها مدينة أخرى، فيقول:

من رزايا النبوغ أنك لا تلـ ـقى أنيسا ولا ترى لك ندا

إذ المألوف أن نمجد النبوغ، وأن ننبهر بالنابغين، أما أن يكون النبوغ "رزية" تتولد منها "رزايا" فهذا مباين لكل عرف، ثم إن الشاعر يجعل هذه الرزية موصولة، مقوية للمعنى المادح من خلال الكشف عن المفارقة، وليست انقلابا عليه أو مسخا له . فهذه مفارقة أخرى.

وتأخذ المفارقة التصويرية معنى الطرافة، مستندة إلى الملاحظة الذكية القائمة على اكتشاف التناقض فيما ألفت العيون والأسماع أنه كل منسجم، فمثلا نجده يشارك فى احتفال ببلوغ مجلة الهلال خمسين عاما منذ صدورها . فيتلاعب بالكلمات مجتذبا صورة التناقض الماثل فى كيان مكتمل منذ نصف قرن، ومع هذا لايزال يحتفظ بوصف الابتداء:

قد قرأت الهلال خمسين عاما فاق فيها بدر السماء اكتمالا
وعجيب، يزيد فى كل شهر ثم يدعى برغم ذاك هلالا!!

وبمثل هذه الطاقة البصرية الفكرية المتحررة، تلتقط عيناه مشهدا طريفا صادفه فى يوم من أيام لندن

المشبعة بالضباب، التى يعز فيها السير على المبصرين، ولكن للمكفوفين – فى مثل ذلك اليوم – شأنا آخر :

أبصرت أعمى فى الضباب بلندن   يمشى فلا يشكو ولا يتأوه
فأتاه يسأله الهداية مبصر   حيران يخبط فى الظلام ويعمه
فاقتاده الأعمى فسار وراءه   أنى توجه خطوه يتوجه
وهنا بدا القدر المعربد ضاحكا   ومضى الضباب ولايزال يقهقه

وكما صنع الجارم فى شأن "الرزية" أو رزية النبوغ تحديدا، فقد جعل من العلم وأهل العلم كارثة على البشرية حين رأى ما صنعوه إبان الحرب العالمية الأولى وما اضافوا من مخترعات الدمار والهلاك:

قد قام أهل العلم فيك ودبروا   برئت يدى من إثمهم ويداك

فحيث نتوقع امتداح العلم والإشادة بأهله، يلتقط ومض الذهن الصورة المعاكسة، من موقف مناقضة المألوف باكتشاف التحولات، ورفض المطلقات، ومن ثم إبراز المفارقة التى تمثل كشفا روحيا، عقليا، إدراكيا، غير مألوف، ولكنه حقيقى. وهذا ما يكشف عنه تصويره لنابليون وقد حاصر عكا، معتقدا قدرته عليها، فلم يجن

غير الهزيمة:

أتاها يجر الذيل فى تيه واثق   فعاد يجر الذيل فى خزى خائب

إن تكرار العبارة / الصورة: يجر الذيل، نموذج طريف ودقيق فى نفاذه إلى المعنى من خلال اللعب باللغة، وهو لعب ينهض على معرفة واسعة بأساليبها وأسرارها وتاريخ استخداماتها عبر عصور متطاولة!!

٢ـ الفطانة واللماحية

وأردنا بهذين الوصفين أن نستوعب، وأن نستبعد. ففى الفطانة واللماحية معنى الذكاء الفطرى الذى يدرك حقائق الأشياء دون بذل جهد عقلى، ودون زمن يستغرق فى القياس والاستخلاص. إنها البديهة وقوة الحدس والبصيرة الفنية التى تعصم تعبيراته من التورط فيما لا يليق، أو الإيحاء بضد المعنى الذى يريد . قد يبدو هذا مطلبا طبيعيا واجب التحقق فى الشاعر ـ أى شاعر ـ وإلا فإن موهبته توصف بالنقص، كما يوصف شعره بالخلل والتشتت، ومع هذا فإن شعر الشاعر قد لا يظهر فيه خلل أو تشتت، وفى ذات الوقت لا يوصف بالفطانة

واللماحية. لأن قوة البديهـة ليست ماثلة فيه. لقد أوحى شـعر الجـارم بوجـود فكر فلسفى وراء بـعض أبياته. ودقـة علمـية تتمـثل فى بعض آخـر. وقـدره على اسـتيعـاب المشـهـد الشـعـرى فى بـعض ثالث. ولكنى نحـيت هذه الأوصاف (الفلسفة والدقة العلمية) لأنها ليست مما يشهد للشـاعر بإجادة الشـعر. وليـست ـ فى ذاتها ـ مما يضمن جمال الشـعر أو يعلل لاستحسانه. وقـد لا يصح من وجهة الفطانـة واللمـاحـيـة ذاتهـا أن نـدخل إلى مـوضـوعنا بما ينقـضـه!! غـيـر أنه يصح من وجـهـة التـحـليل وبضـرورة التوضـيح. والذى يسـوغ لنا هذا البدء أن افـتقـاد الملاءمة نادر جـدا. بل لا نكاد نعـثـر عليـه فى طوايا شعـره. وقـد تعرض لمخاطبة الملوك والرؤساء والزعـماء. فلم ينزل بالشـعر عن سطوته. ولم ينـزل الشاعـر عن حـقـوق ملكتـه. وهذا دليل على بصـيـرة واعيـة بمذاهب القـول وحـدود المرجّى فى كل مـوقع. والطـريف حـقـا أن هذا المثـال الـفـرد ليس من سـاحة الكبـراء. وإنما قيل فى مـوطن ترقـيق القلوب والحث على العطاء لأهل الحاجة الضعفـاء. ففى قصيدة "الشريد" التى أراد بهـا أن يحض على التـبرع لرعـاية الضـائعين من

الأطفال، يصف شقاء هذا الصنف الضائع من البشر فيقول:

قد كتب الله على خده خطا يبين البؤس في سطره
وغار ضوء الحس من عينه وفر لمح الأنس من ثغره
والبشر أين البشر؟ ويحي له! يا رحمة الله على بشره
يجر رجليه بطيء الخطا كالجعل المكدود من جره
إن نام أبصرت به كتلة تجمع ساقيه إلى نحره

المشكلة أو افتقاد التلاؤم في هذا التشبيه دون غيره:

* كالجعل المكدود من جره*

والجعل من الحيوان دويبة كالخنفساء، ومن الناس الأسود الدميم، (هكذا يقول المعجم) وهنا نجد الصورة المكتسبة بالتشبيه واقعية، فهكذا - عادة أو غالبا - الأطفال المشردون بلارعاية، ولكن موقف الترقيق وإثارة روح التحبب والترغيب في بذل الخير لا تحركه هذه الصورة المنفرة، ولا تعطفه، بقدر ما تثير رغبة الابتعاد وربما نسيان الموضوع.

هذه حالة نادرة في شعر الجارم، جاءت في هذا السياق الذي كان يرشح إصدار أنغام أخرى من وتر مختلف، مع أن

قصيدة الشاعر – فى موضوعها هذا الذى تناوله كافة شعراء عصره الكبار. إذ كان باب المشاركة فى تشجيع الجمعيات الخيرية مشرعا للشعراء. وما منهم إلا وأعانه بالقول محبذا البذل – قصيدة الجارم تتجاوز قدرة أشباهها من القصائد فى ذات الغرض إذ لم تتوقف عند حد الإثارة العاطفية. لقد تضمنت منهجا مقترحا لحل مشكلة الأطفال الضائعين :

فعاقبوا الآباء إن قصروا ... لابد للسادر من زجره
وأنقذوا الطفل. فما ذنبه ... إن جمح الوالد فى خسره
ربوه فى الريف. لعل القرى ... تصلح ما أعضل من أمره

لعل هذه أول دعوة مبكرة تطالب بمعاقبة الآباء الذين يتخلون عن أداء حق الطفولة. ومن المؤكد أن الجارم أول من دعا إلى أن تكون مؤسسات تعليم وتدريب الأطفال الذين تخلى عنهم كافلوهم فى الريف. إن عمله الطويل فى مجال التربية. وإقامته عدة سنوات فى انجلترا. وخبرته بأثر الطبيعة النقية على التكوين النفسى.. قد هداه إلى أن المدنية – التى تقوم الحياة فيها على الصراع والمغالبة – ليست الموقع المناسب لتحقيق التوازن النفسى. لمن

افـتـقـده فى إطار الأسـرة. ولعله فـكر فى المجـال المتسع للانتاج فى مصر. وهو الزراعة. والصناعات التى تنشأ على المنتجات الزراعية. ولعله ــ ولست استبعد هذا مطلقا ــ فكر قبل غيره فى إنشـاء المناطق العمـرانية فى الأراضى المهجـورة. لتأسيس حياة جديدة. يبدؤها هؤلاء الضـائعون . مؤسسين نـهجا جديدا فى مجـتمع جديد قوامه العمل. وليس ولاية الاباء ومظاهرة الأقرباء.

أما ما تحقـقت فـيه الفطنة واللمـاحيـة فإنه كـثيـر. ويستحق أن نتوقف عند الكثير من نماذجه. لأنه يقدم إلينا ضـربا من التـصـوير الفنـى. الذى يكسـر أنماط التـصـوير المأثورة. ويحـتاج إلى قـارئ خبـيـر بالمعانى قـادر على سبـر أعماق الدلالات الظاهرة ليصل إلى أسـرار الجمال الفنى فيما يقـرأ من شعـر. فى أكـثر مـن قصـيدة يـريد الجارم أن يصـور فكرة القـدم. أو العـراقـة. ويريـد أن يخـرج بهـذا المدى عن حدود الزمن القابل للقيـاس . وكأن هذا الشىء الذى يقصد إلى وصـفه بالقـدم أو العراقـة نشـأ والكون لايزال يتكون. ومن ثم فـإن أركانه الثـابتة لنا الآن على صـورتها. كـانت فى بدايتـها أو طفـولتـها تبـحث عن اكـتمـالها. أمـا داعى

التصوير فيجعله يؤثر تجسيد فكرته المجردة فى محسوس، فيقول إن هذا الأمر، أو هذا الشىء حدث والشمس طفلة!! فمثلا يقول فى إحدى مراثيه مصورا ديمومة مبدأ الموت، وأنه لم يتخلف مطلقا، إنه قرين الوجود ذاته، فطريقه

طريق عبدت من قبل نوح   ولم تلق التمائم عن ذكاء

وذكاء الشمس، والتمائم الأحجبة التى تعلق للأطفال درءا للحسد، كما كانوا يصنعون قديما، فإذا شب الطفل ألقى عن نفسه تلك التمائم إعلانا وتفاخرا بنضجه، فإذا قال الجارم إن الموت يتعقب الحياة منذ كانت الشمس طفلة، وليست فى صورة تمامها التى نشهدها عليها، فإن هذه الصورة تفتح الطريق للأسطورة، كما تفتحه لنظرية التطور، وفى كل الحالات تقرر مبدأ النشأة والتطور والفناء، وهذا العنصر الأخير يضع فرقا واضحا بينه وبين نظرية النشوء والارتقاء ذات النزعة المادية الدهرية، وكذلك يصور الجارم فكرة قدم الشعر، وأنه حاضر فى الكون وهو لايزال خلاء ، فالشعر:

ورأى الشمس طفلة ترسل   الأضواء فوق الكهوف والأدغال

والاسكندرية أيضا، لوجودها هذا الامتداد المتجاوز لقدرة الحصر:

جرى التاريخ بين يديك طفلا وشمس الأفق لم تعد الفطاما

ومن طريف هذه اللمحات (العرفية) الدقيقة التى لا تصدر إلا عن نظر شامل فى العلوم، وقدرة على تطويع مبادئها، أن يقول عن بلاد الحجاز ـ فى سياق مديحه للرسول، صلى الله عليه وسلم:

وإن نضبت أنهارها فبحسبها من الدين نهر للهدى ليس ينضب.

إننا نعرف أن أرض الحجاز الجبلية الصحراوية ليس بها أنهار، وأنها تعيش على قليل من العيون، وكثير من الآبار، وإذا كان بها بعض القنوات أو المجارى المائية فإنها لا تبلغ حد الوصف بأنها أنهار، وشاعرنا من بلاد النيل وله مع "النهر" علاقة قوية الحضور، على أن هذه القنوات ـ على افتراض وجودها زمن الرسول، أو الآن، لا توصف بأنها "نضبت" وسيقول لنا علماء المناخ إن توزيع خارطة الأمطار على الكرة الأرضية منذ آلاف السنين لم تكن كما هى الآن، ولهذا نشأت حضارات وانطوت أخرى، وسنعرف من هؤلاء

العلماء أن الجزيرة العربية(والحجاز فى منتصفها) كانت خضراء بالأمطار والأنهار التى نضبت حين تغيرت طبيعة الحرارة أو درجتها بفعل عوامل متعددة لا مجال للخوض فيها. ولا يتوقف الوعى بها على إدراك الدقة فى لغة هذا البيت. الذى لم يقل: وان عدمت أنهارها. أو ما يشبه هذا. فالأنهار فى الحجاز لم تكن معدومة. كانت جارية بالماء.. ثم تغير الزمان فنضبت!!

فى سياق آخر من مراثيه يقول الجارم:

نعود إلى التراب كما بدأنا فكل حياتنا نقض وغزل

وهذا البيت ينطوى على فلسفة جديرة بأن تثير أفكارا جادة عميقة.. سنستبعد أن القصيدة ـ التى اجتزأنا منها هذا البيت ـ لامية. ومن ثم لا مهرب من البحث عن كلمة. ختامها حرف اللام. وأن الشاعر ـ لهذا السبب وحده ـ اضطر إلى ذكر "غزل" استجلابا لهذه اللام فى موقعها المطلوب. لأننا نعرف. ونعاين بقراءة الديوان. وقصائده الطوال بل المسرفة فى الطول أحيانا. أن هذا الشاعر شديد الثراء بمفرداته. ومترادفاته . واشتقاقاته. وأن خبرته بالتراث الشعرى. والأدبى. والدينى. لاتضعه فى موقع من

تضطره القافية إلى غير ما يريد من المعانى. فى ضوء هذه المعرفة نعيد قراءة البيت:

نعود إلى التراب كما بدأنا فكل حياتنا نقض وغزل

فهل الصحيح أن حياتنا نقض وغزل؟ أو أنها غزل ونقض؟ أليست المشاهدة، وأليس المنطق، والترتيب المسلوك بالعادة أن الغزل يسبق النقض، كما أن البناء يسبق الهدم؟ وإذا لا يصح نقض إلا وقد سبقه غزل!! أما الجارم فقد رتب القول على العكس من هذا، ومع استبعاد مبدأ "ألجأته القافية" ومناصرة أمثلة أخرى واردة فى شعره، يرجح لدينا أنه إنما قدم النقض (الهدم) على الغزل(البناء) من منظور فلسفى ورؤية كونية ترصد تحولات العناصر، وهذا يتضح على نحو جلى حين نبدأ بخطوة ضرورية هى وضع هذا البيت فى سياقه، وسياقه عظة الموت، وتعاقب الوجود والفناء، إننا نردد العبارة على هذا النسق:"تعاقب الوجود والفناء" أو حسب تعبير سارتر: الوجود والعدم. وهذا النسق يدل (ولا نقول : يفترض) أن الوجود هو الأصل ، وأن الفناء طارىء، ولكن نظرية "الخلق" فى كل الأديان تقرر أن الله ـ سبحانه ـ كان ولا شىء معه، ثم خلق العالم.. التراب أولا

.. ثم الإنسان الذى خلق من مادة سابقة هى هذا التراب. من ثم: نعود (بالموت) إلى التراب. كما بدأنا. فتتم دورة الوجود البشرى. وتكون حياتنا كلها "نقض وغزل" !! لقد كان بدء الخلق نقضا للتراب نفسه. الذى أخرج عن طبيعته الساكنة ودبت فيه الحياة. فعمل فيه الغزل. أو النسج. بعد النقض. وليس قبله. وكذلك تتكرر الحركة ذاتها مع كل ميلاد. فالكائن البشرى تنقض جرثومته ظهر أبيه. قبل أن يتم غزله فى بطن أمه. وحتى الرضيع ينقض بنيان أمه ويأخذ من قواها منذ ساعة ولادته. وقبل أن يكون له جرم يتعلق به الأمل أن يكتمل غزله. أو يتم نقضه ــ مرة أخرى ــ قبل استحصاده!!

إن تركيب الجملة. أو ترتيب الألفاظ يصنع المعنى كما يشكل الصورة. ويضمر فيها فلسفتها. وإن تعاقب الوجود والعدم أو الفناء يخلق انطباعا بأننا لا نكاد نتيقن أيهما يسبق الآخر. وهما ــ فى تداخلهما كما يبدوان لمداركنا ــ يؤكدان التلازم أكثر مما يرتبان التعاقب. ولكل هذه الاحتمالات كان "النقض والغزل" أوفى معنى. وأدق صورة. وأعمق فلسفة من الترتيب الجاهز المتداول القريب. ولعل

هذا أو بعضه يتراءى فى قوله ــ من قصيدة أخرى:

لذة المرء من جنى ألم المر ء وتأتى الآلام من لذاته

إن المعنى السطحى القريب متداول تدركه العامة، كأن تقول: مامن راحة إلا بعد تعب، وما أشبه هذا. غير أن أمر هذا البيت يتجاوز المدى المدرك بالمرجعية الشعبية، ويوقظ البحث عن مرجعية أخرى هى التى نرجح أنها ألهمت الجارم هذا البيت بتركيبه السابق. وهذه المرجعية الأخرى فلسفية: فنحن نعرف أن العلاقة بين اللذة والألم علاقة تضاد، يستدعى أحدهما الآخر من حيث هو نقيضه، ونعرف أنهما مجتمعين قد احتويا مذهب أبيقور فى فلسفته الكلبية المعْروفة، ونضيف إلى هذا التأسيس أن معنى اللذة والألم يختلف كثيرا عن معنى الراحة والتعب، ومن ثم فإن الشاعر فى كلمته لا يشير إلى تعاقب الراحة والتعب، أو أن أحدهما لابد يفضى للآخر، لأن من جد وجد وما إلى ذلك من حكم العامة الملقنة، لايريد أن المجهود المؤلم تعقبه الراحة اللذيذة، إنه يقرن اللذة بالألم، يداخل بينهما، وقد تحدث النفسانيون فى هذا المعنى، وكشفوا أو اكتشفوا أن للألم لذته الخاصة، ويقدمون مثلا على هذا

إلحاح الموجوع بالضغط على الجرح وإثارته إذ هو ساكن، وما أشبه هذا من وجع الأسنان. ومن الاتجاه العكسي لا تخلو لذة الجنس من ألم. وعبارة "الجنى" تتضمن وحدة التكوين وإن اختلف المظهر. وهي التي تنطوي على دعم البناء الفلسفي لهذه الصورة.

إن استخلاص الواحد من الاثنين، أو توحد النقيضين في صورة أساس فلسفي مهم جدا في التدليل على متانة الشعر ورصانته الفكرية. وفي التدليل على أن الشاعر يؤدي واجب الشعر الحقيقي حين يتجاوز الظاهر إلى الصميم. وينفذ عبر القشور ليكشف عن اللباب. كما رأينا في البيت السابق. وكما نجد في قوله:

والماء يجتذب النفوس نميره   ولقد يكون الماء غصة صادي

فلهذا البيت معناه القريب. وهو أن الشيء الواحد يستخدم في إنجاز أمر، وضده. وهذا الحكم يصدق على كل شيء مما نستخدم، في حياتنا اليومية كالسكين التي تدفع عن صاحبها، وتصيبه في مقتل. والسيارة التي تبلغ راكبها مأمنه وقد تدمره. وهكذا. ولكن صيغة البيت وعلاقة الشطرين تتجاوز هذا المدى المحدود. لتدخل في

نطاق فلسفة تقول إن أسباب الموت هى بذاتها أسباب الحياة. وقد تطرق شكسبير ـ فى إحدى سونيتاته، وهى رقم ٧٣ ـ إلى هذا المعنى، حين كتب إلى راعيه وصديقه يستعطفه:

فى ترى توهج نار
تنام على رماد شبابها
مثل فراش الاحتضار الذى لابد أن تموت عليه
يستهلكها ذلك الذى كان يغذيها

وكذلك تصل الدقة العلمية درجة عالية تدل على ذكاء الملاحظة، والقدرة على تطويع الصورة، حين يقول فى وصف صديق(وهى من مرثيته فى أبو الفتح الفقى المشار إليها سابقا) :

قد كان كالفلك الدءوب نشاطه   لا يستريح الدهر من دوراته
فإذا تراءى ساكنا فلأنه   فى أسرع الأحوال من حركاته

إن هذه الصورة جديدة مبتكرة فى تمامها، ومن حق القارىء أن يخطف البيت الثانى بصره واهتمامه، لأنه البيت الذى أقام القياس، وقدم المثل المقرر (علميا) على

دقة الصورة وصوابها. فالاسطوانة (أو الكرة الأرضية) حين يشتد دورانها حول نفسها وتتضاعف سرعتها عما تستطيع العين إدراك جزئياته .. تبدو ساكنة ــ لا تتحرك. وإذا فإن الجارم وصف صديقه بالحركة. كأقوى ما تكون الحركة. ووصفه بالسكون كأجل وأرزن ما يكون السكون. وبالطبع يدرك الشاعر جيدا أنه يصف رجل علم ودين. موصوف بالوقار والجلالة. من ثم أخذت صورة التشبيه "بالفلك" صدر البيت الأول. فهو كوكب . دنيا. نجم سماوى. محكوم بقدره وقانونه ليؤدى وظيفة كونية(لا يستريح الدهر من دوراته) فإذا تراءى ساكنا" ــ هذا التفصيل لدفع لبس قد يجد طريقا عندالقارىء المتعجل. الذى قد يرى أن الشاعر صور صديقه الأثير بصورة "بهلوانية" يدور ويتحرك دون انقطاع. وبهذا استقر سمت الشيخ فى رؤيته ساكنا بوقار الشيوخ وجلال العلماء. مما يؤدى إلى أن هذا الدوران الدءوب إنما هو فى حركة الفكر ونشاط العقل و(بين الفلك والعقل صلة فلسفية قديمة يعرفها الجارم جيدا وقد درسها فى مناهج علم الكلام والفلسفة الإسلامية. وما تأثرت به من فلسفة أفلوطين خاصة).

وبمثل هذه الدقة (العلمية) يصور الجارم الجرائيم. وقبل أن نقرأه في هذا السياق، نذكر ـ مرة أخرى ـ أن هذه الدقة العلمية أو الفلسفية ليست مزية الشاعر، ليست هي التي تصنع شاعرا، ولكنها إحدى وسائله في بلوغ العمق، وتسنم الذرى التي لا تستطيع لغة الحياة اليومية، أوالمعجمية، أن تصل إليها. وهذه الدقة ـ في بعديها العلمي والفلسفي ـ تؤدي إلى "الصورة" تلقائيا، لأن الشاعر لا يفكر في "تقديم" فكرة، بل "الإقناع" بها من خلال "البرهنة" على صدقها. وهذا هو موئل التصوير الفني في قصيدة عن "الأعمى" أنشدها دعما لجمعية خيرية لرعاية العميان، يصور الحياة البائسة التي يضطر إليها أكثرهم عجزا عن طلب الرزق بوسائله الكريمة:

كل جحر بالبؤس والفقر مملوء ولكنه من الزاد خالي
بسقت فيه للجراثيم أفنا نٌ تدلت بكل داء عضال

دعنا من المطابقة بين : مملوء، وخال، فهذا في شعر الجارم كثير، كثرته في شعر أبي تمام. ولكن الجدة والجرأة والابتكار في "للجراثيم أفنان"، والتقديم لهذه الأفنان

بالفعل الذى يناسبها "بسقت" وتنمية الصورة فى شكل ترشيح للاستعارة وتقوية، بأن جعلها تتدلى مثل أفنان، الزرع والشجر على الحقيقة، وليس على المجاز. إن صورة "الجرثومة" التى لا تدرك بالنظر المجرد، تبدو تحت المجهر ذات أشكال عجيبة، ليس فيها اكتمال أوتناسق، وإنما هى متشرذمة، مهوشة، غير أنها تأخذ شكل "الوحدة" التى توشك أن تكون نقشا زخرفيا حين تتكاثر تحت المجهر، فتتقارب فى علاقة مكانية ذات طابع خاص بها، وكذلك الأفنان ، أو الأغصان، فالغصن الوحيد لا يصنع تشكيلا، وإنما تأتى الجمالية من .تشابك الأغصان إذ تصنع خميلة. ثم تأتى صدمة الإدراك حين نكتشف أن هذه الخميلة التى بسقت حتى ملأت الجحر البائس لم تعط ظلا، ولا ثمرا، وإنما "تدلت بكل داء عضال"، وهذه الصورة القائمة على مسخ الكائنات الجميلة لها فلسفتها (البلاغية) الخاصة التى أفاضت فيها دراسات إعجاز القرآن، وهنا نضيف التنبيه إلى تداخلها العلمى، ليضاف إلى فلسفة التقبيح للجميل، وما تترك فى النفس من شعور بالصدمة والانكماش.

وآخر مثل تتسع له مساحة القول، مما يتصل بالدقة، ويكشف عن أصالة وخصوصية . قوله فى رثاء قاسم أمين:

يعرف الورد حينما ينقضى الصيـ ـف، ويبكى النبوغ بعد ذهابه
كم ندبنا الشباب حين تولى وشغفنا بالبدر بعد احتجابه
كتب الله أن يعيش غريبا كل ذى دعوة إلى الحق نابه

للأبيات الثلاثة دلالة عامة، أو معنى إجمالى ، ترادفت عليه البراهين الحسية التصويرية، وهذه الدلالة تقول إننا لا نعرف قيمة الشىء إلا بعد فقده، هكذا نفعل مع الورد الذى يقترن حضوره بالربيع، والنبوغ الذى يعيش غريبا(مجهولا مستنكرا وربما مضطهدا) والشباب الذى لا يبكيه غير الشيوخ ، والبدر الذى نتشوق إليه بعد أن يغيب!! هذا فى نطاق الاستطاعة العامة والإدراك المألوف، ولكن هذه المقولة : "يعرف الورد حينما ينقضى الصيف" تحمل دلالة مضادة ، معاكسة، هى أدخل فى تكوين شخصية المرثى "قاسم أمين" والأساس الأول لإدراك فلسفة الدقة والخصوصيةفى العبارة أن نعرف أن "الورد" فى مصر ، خاصة يتفتح فى الخريف وليس فى الربيع، فالوردة المصرية

(البلدية) الحمراء بنت الخريف. دون ورود العالم أجمع. ودون الزهر أيضا. تماما مثلما أن "النيل" له خصوصية أنه النهر الوحيد بين أنهار العالم الذى يجرى من الجنوب إلى الشمال. فى حين تجرى أنهار العالم من الشمال إلى الجنوب!! لقد آثر الجارم أن يذكر "الورد" وليس "الزهر" الذى يشارك فى الدلالة العامة. وله نفس الوزن فلن يخل بشرط الايقاع. ومن هنا نرجح أن انتساب "الورد" إلى الوطن وتأصيل الشخصية المصرية هو الذى منحه تلك الأفضلية على "الزهر". وهذا المعنى الدقيق الغامض يصب فى . وينطبق على شخصية قاسم أمين وموقعه فى الحياة المصرية. إنه من أصول غير مصرية. غير أنه بوعيه وتصديه لقضية عامة ووقوفه فى وجه التقليدية. ودفاعه عن خصوصية مصر وحقها فى الريادة والتقدم. إنما يماثل هذه الوردة المصرية التى تظهر وحدها فى غير زمن تعارف الناس على أنه زمن تفتح الأزهار. وهذا ما يؤكده قوله فى البيت السابق على هذا البيت:

لم يفز منك مرة بثناء   فنثرت الأزهار فوق ترابه

فربما كان مقتضى المجانسة ووحدة النسج أن يكون البيت التالى: يعرف الزهر.. إلى آخره. فهذه المغايرة، وتفضيل الورد لابد أن تعنى معنى زائدا لا يفى به "الزهر" وهذه هى الخصوصية التى ألحنا إليها. وكذلك يقول فى البيت الثالث: "كتب الله أن يعيش غريبا" وهذه الغربة متحققة فى الوردة المصرية الخريفية. ونضيف أخيرا لمحة أسلوبية تقوم على رصد تموج الدلالات ومراقبة عنصر التقابل بين العبارات. ففى البيتين الأولين نجد أربع حالات تجتمع تحت معنى الندم على الشىء بعد فواته. غير أن ثلاثا من هذه الحالات تمضى على نسق واحد:

١ـ النبوغ ـــــــــ ذهابه

٢ـ الشباب ـــــــــ تولى

٣ـ البدر ـــــــــ احتجابه

هنا تتحقق الموازاة المطلقة. وليس هكذا اتخاذ الورد قياسا فى مطلع البيت الأول. لأن الفصل الذى نتعارف على أنه زمن الورد (التقليدى) هو الربيع (وأدباء مصر يتغنون بالربيع تقليدا للتراث العربى وارتباطه بزمن الخضرة فى الجزيرة العربية. لا لأن الربيع (الخماسينى) فى مصر جميل)

ولقد كان الشاعر محمد الاسمر دقيقا حين قال كلمته: "زهر الربيع يرى أم سادة نجب" التى قالها مشيدا باجتماع ملوك العرب فى ضيافة ملك مصر، فى إنشاص. إن الجارم يحدد زمن وردته بدقة، إنه لا يقول "حين ينقضى الربيع" بل حين ينقضى الصيف!! وكذلك استخدم الفعل يعرف الذى يدل على الحضور، والعلم، والوعى، وليس الذهاب أو التولى أو الاحتجاب، كما فعل فى قياساته الأخرى، فوردتنا تعرف حينما ، عندما ينقضى الصيف، أى أنها وردة خريفية متميزة بلونها، وبميقاتها ، وبفردانيتها، وهكذا كان قاسم أمين الذى عاش غريبا.. كوردة فى الخريف!!

الفصل الرابع

الصورة والكلمات

فى الفصل السابق توقفنا عند بعض الخصائص الأسلوبية لشعر على الجارم، ولم يكن تناولنا للمفارقة والدقة العلمية والفلسفية التى آثرنا أن نضعها تحت عنوان مقبول(أدبيا) وله جذوره التراثية، هو الفطانة واللماحية، لم يكن تناولنا لهما يستهدف حصر تلك الخصائص الأسلوبية، وإنما كان إبرازا لجانب مهم من جوانب تشكيل الصورة، وهذه الأهمية ترتكز على أن "المفارقة" تسير عكس علاقة المجاز من الوجهة الفلسفية، فالمجاز يقوم على ملاحظة التشابه فى التباين، فى حين تقوم المفارقة على ملاحظة التباين فى التشابه . والأمر فى الدقة العلمية والفلسفية ينحو هذا المنحى ذاته، أعنى ما يدل عليه من جدية الفكر وقوة الشعور بالأشياء . وهى أمور تعاند "الخطابية" وتتأبى على النزعة "التراثية" التى تستسلم للشائع حين نطلقها على شعر الجارم.

تبقى لدينا جوانب لا تقل أهمية واتصالا ببحث الصورة، عما تقدم، تتعلق بالكلمات من حيث هى "وحدات" فى بناء أو سياق، ومن حيث هى "أصوات" ذات إيقاع خاص، ومن حيث هى "دلالات" ترسم أفقا لمعنى تحدده ظلال أو خطوط أو نقاط تنتهى إلى صنع "صورة" صحيحة أو خاطئة، كاملة أو ناقصة، مبينة أو عجماء.

وهنا سنجد للكلمة المفردة معاملتها الخاصة الواعية. وقد سبقت أمثلة تصلح لهذا، ولكننا نضيف أمثلة أخرى تجعلنا أكثر وعيا بالمقصد فى هذا الموضع، منها هذا البيت الذى جاء فى رثاء أمير الشعراء أحمد شوقى، إذ قال الجارم، ذاكرا قوة المعانى فى شعر شوقى، وأنه بالكشف عنها إنما صانها:

كم يتيم من المعانى غريب مسحت كفه عليه فصانه

نتأمل هذا الاندماج الصياغى الذى يحول المفردات إلى سبيكة مدمجة، كما نلاحظ فى وصف المعنى النادر باليتيم، والدرة اليتيمة التى لا نظير لها، ومن ثم فإن الفرق شاسع بين عبارته، وبين قولنا: كم طريف من المعانى غريب!! وهذا اليتم (ولو فى المعانى) تناسبه الغربة(غريب)

فالغربة يتم من حيث هى انقطاع عن الأهل والأنيس، واليتم يناسبه المسح بالكف، فهى علامة إشفاق وبث للطمأنينة، واليتم يناسب الصيانة، لأن اليتيم قاصر عن صيانة نفسه . فنحن مأمورون بالحفاظ على حقوقه !! هكذا تمضى الدلالة على مستوى أن هذا اليتيم من البشر، فيستقيم النسق، ويتجلى المعنى باهرا أخلاقيا سمحا دالا على نبل القلب الذى يؤدى فعله، فإذا كان هذا اليتيم من المعانى، فقد تحولت الغربة إلى الندرة، ودل المسح على الرفق فى الأداء، والدأب فى البحث حيث تقلب الكف الصفحات، وحيث تتحول الصيانة إلى تخليد فنى لمعان كانت قبل شوقى مجهولة!!

وفى قصيدة الجارم عن فلسطين، وهى مطولة بهذا العنوان . ينبغى أن نشير إلى أمرين قبل أن نتوقف عند "بيت القصيد" الذى يتصل بما نحن بصدده بشكل مباشر، ففى هذه القصيدة التى خصصت لموضوع قومى، وقيلت عام ١٩٤٨ لم يرد ذكر للملك على الإطلاق، مما يعنى أن الصورة التى ألح الشاعر على إبرازها له، وكانت شائعة عنه، كانت قد نصلت ألوانها وتكشف الواقع ــ بعد حين ــ

عن عكسها. الأمر الثانى أنه فى هذه القصيدة تم الربط، أو التداعى ، لأول مرة فى الشعر بين النكبة العصرية فى فلسطين، والنكبة التاريخية فى الأندلس. وقد زعم باحثون أن هذا الربط الدال على اتساع أفق الرؤية والقدرة على استيعاب قضايا العصر، إنما اختص به أصحاب الشعر الحر، أو قصيدة التفعيلة. أما أصحاب العروض الخليلى، فليس لهم ـ فى زعم هؤلاء ـ هذه الاستطاعة. ومن ثم نظر إلى قصيدة "أوراس" للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى على أنها رائدة فى هذا الربط، إذ ضمت قضية استقلال الجزائر ، إلى نكبة فلسطين القريبة، مستعيدة نكبة الأندلس القديمة. إننا لا ننتقص من قدر "أوراس" فهى إحدى عيون الشعر العربى الحديث بلا منازع، وكذلك لا نستطيع أن نفاضل بين القصيدتين على أساس ذكر الجزائر، التى لم تكن موضوعا للشعر قبل ثورتها بعد زمن قصيدة الجارم، بل بعد رحيله بسنوات، لكننا لابد أن نقدر له أن هذا التداعى النفسى التاريخى قد تحقق فى قصيدته هذه، إذ يقول:

أتلك أندلس أخرى؟ فقد نبشت ... من حقد ساداتهم ما كان مدفونا
سحقا لسكين "فرديناند" كم ذبحت ... واليوم تشحذ أمريكا السكاكينا
قد شردوا العرب واستاقوا حرائرهم ... فأين فتياننا؟ أين الحامونا؟

فإذا رسم الجارم صورة اليهودى، وهى صورة راسخة، لا تحتاج أن يضيف إليها، تفنن ـ بذوق رفيع ـ فى إيصال المعنى وترسيخ المفهوم، وإكمال الصورة، دون أن يشين شعره بذكر ما يعف لسانه عن ذكره. فاليهودى:

لا يعـــرف الرزء فـى أهل ولا ولـد ... ولايرى غيـر جـمع المال قـانونا
الألف تصبح فى كفيه بين ربا ... وبين مـا لست أدريه مـلايينا

فتأمل الكناية النظيفة الأنيقة فى قوله "ما لست أدريه"!! فما الذى يربى أموال اليهود ويجعل أرقامها تقفز من الألف إلى الملايين؟ إن الربا وحده لا يحقق هذه الزيادة السريعة، وما لست أدريه تنطوى على كل ما يعف اللسان عن ذكره من أنواع التجارة المحرمة، التى يمارسها اليهود عادة أينما أتيحت لهم الفرصة، ووجدوا من مدخل لإفساد الأخلاق، واستغلال الانحلال!!

هذه القدرة فائقة الحساسية فى اختيار مواقع الكلمات، وكيف تكون مفجرة لطاقة مختزنة تتجاوز دلالة المعجم، وتستجلب من العربية حليها ورونق إيقاعها . كما فى "ما لست أدريه" وأمثلة أخرى كثيرة، يحاول أن يقترب فيها من لغة الحياة اليومية دون أن يفقد رصانته وانتسابه

التراثى الأصيل. كأن يتعقب مواقف القوى العالمية ومعاضدتها لليهود فى فلسطين. فيحار فى تكييف هذه المواقف ووصفها ، وهنا تسعفه خبرته بالفن الحديث والأدب المعاصر. فيصور حيرة الوصف باستجلاب صورة عمل أدبى غير مكتمل. كما أنه غير قابل للتصنيف الفنى فإسرائيل:

جلبوا للقريض ثوبا من الغرب ، ولم يجلبوا سوى الأكفان
ثم قالوا مجددون فأهلا بصناديد آخريات الزمان

فهؤلاء إذا "صناديد آخر زمن" لكل ما فى هذا التعبير الشعبى من صورة تهكمية ساخرة. تصدم المدعين فى صميم ما يدعونه لأنفسهم.

أما الملوك المقتدرون فإنهم صانعو التاريخ. ولدوا وشمس الأفق فى ريعانها:

درسوا كتاب الكون أول طبعة وعوه من ألف الوجود ليائه

فهذا ومثله من الصور التى تجرى على نسق اللغة المتداولة والتعبيرات الشائعة على ألسنة عامة المثقفين ومن يتشبهون بهم. قليل فى شعر الجارم. منبىء عن أن رصانته ليست تصنعا. كما أن مقاربته اللغة الشائعة

ليست نزولا، وإنما هى القدرة الفنية واتساع المعجم ومراعاة المقتضى.

ولعلنا نذكر قصيدته عن "الأعمى" وقد صور الجرائيم ذات أفنان، كما تعرفنا فى الفصل السابق. وهنا نخص جملة القصيدة بالإشارة إلى خاصة سابغة شكلت الصور، كما حددت المعانى، وهى التركيز على المدركات البصرية، وبصفةعامة المحسوسات، وذلك لتجسيد محنة كف البصر. ولأن القصيدة سيقت بضمير المتكلم، ومن ثم يوافقها أن تحدد آفاق معانيها بتلك المدركات الحسية التى فى مكنة الأعمى أن يتعرف عليها. وهكذا تحركت الصور بين البصر المفقود، والحسية الممكنة، فصنعت قصيدة ذات شخصية خاصة بها. فصور المطلع تردد:

حالكات الليالى ـ طوانى الظلام ـ دياجى الوجود ـ كل ليل له نجوم، ثم :

تثب الشمس فى السماء وشمسى عقلت دونها بألف عقال

وقد يبدو الفعل الحركى "تثب" خارجا عن الإطار المزدوج الذى أشرنا إليه، ولكن إسناد الوثوب إلى الشمس، وهى مدركة بالبصر، ومحسوسة بالأثر حيث تتحدد زاوية الحرارة

(وليس الضوء) يجعلها فى مستوى إدراك فاقد الرؤية. ولنفس هذا الاعتبار أو هذين الاعتبارين المحددين، ينتهى "مونولوج" الأعمى، ليبدأ الشاعر حديثه عنه، فيلتزم بالإطار ذاته. فهذا الأعمى:

ما رأى الروض فى مآزره الخضـ ـر يباهى بحسنها ويغالى
ما رأى صفحة السماء ومراكـ ـب فيها من باهرات اللآلى
ما رأى النيل فى الخمائل يختا ل بأذياله العراض الطوال
ما رأى فضة الضحى فى سناها أو تملى بعسجد الآصال

ففى كل كلمة / صورة فى هذه الأبيات حسية واضحة، واعتداد بحاسة النظر بصفة خاصة، مما يجسد حجم الفقد عند من حرم نعمة الإبصار. وفى البيت الأخير معنى دقيق يستحق الالتفات، إذ أضيف ما يتصل باللون إلى المحسوس باللمس. فالفضة تند عن إدراك الأعمى، وكذلك العسجد، برغم أنهما مما يتقرى بحاسة اللمس، غير أن المراد هو نقاء بياض الفضة، وصفاء صفرة الذهب. وقد خفف الشاعر من التركيز على اللون بإضافته إلى ما يدرك باللمس ويدخل فى نطاق الخبرة والاعتياد. فالضحى والأصيل لهما ملمس يستشعره الوجه، بل لهما صوت

تميزه الأذن، وحركة يدركها الوعى . هنا نستطيع أن نشير إلى العلاقة بين مفردات القصيدة، وموضوعها . وقد كان الجارم يراعى هذا المبدأ المستقر منذ أقدم عصور الشعر وإلى العصر الحديث، ولم يتم التخلى عنه إلا مؤخرا جدا، حين زحفت موجة الغموض وإغلاق النص دون قارئه، بل دون مبدعه أيضا . ونشير إلى مثل واحد، فحين يكتب عن "لبنان الثائر" وبرغم تقليدية البداية التى تتحدث عن حلم أو طائف داعب خيال الشاعر، فإن هذا البدء التقليدى نفسه ينهض على أركان من الكلمات . مثل: هاج ـ المضطرب ـ شق ـ جرد ـ تخطى عقبات . وهى كلمات تتصف بالحدة، وتناسب أجواء الثورة، أكثر مما تناسب الحلم بالطيف الزائر.

لقد كان الجارم مدركا للخاصة الأولى التى تملكها الكلمات، أو يملكها الشاعر على الحقيقة، ويتفوق بها فن الشعر على غيره من الفنون الجميلة (التشكيلية) وهى الكثافة القادرة على تفتيق المعانى، والغوص إلى الأعماق، بوصف الحالات المستكنة فى الوجدان، مما تعجز الألوان، كما يعجز المثال عن إبرازه فى رسمه أو تمثاله . عندما

احتفلت مصر برفع الستار عن تمثال سعد زغلول فى القاهرة والاسكندرية عام ١٩٣٨. حيا شخص سعد بما يليق من إجلاله له وحنينه إلى زمانه وزعامته . ثم يتمعن فى التمثال ذاته. فكأنما أراد أن يقول لصانعه: أدركت شيئا وغابت عنك أشياء. أو عجزت أداتك عن الوفاء بها. وهذا هو مقدار الشعر:

قد أجاد المثال ما تصنع الكف ... وما يستطيع وحى الذكاء
غير أن النفس الكبيرة خلق ... فوق طوق التصوير والإيحاء
من ترى يستطيع تصوير فكر ... لك أمضى من رجعة الأصداء؟
من ترى يستطيع تصوير رأى ... ألمعى كالكوكب الوضاء؟
أين من يرسم الشهامة والحق ... وضىء السنا بعيد السناء؟
أين من يرسم الإباء عزيزا ... وجلال الهدى ونبل السراء؟
صوروا شخصه وخلوا المعانى ... ودعوها لريشة الشعراء
نحن أحرى بالرسم من ألف مثا ... ل . وأدرى بشيمة النبغاء
يصعد الشعر حيث لا تصل الشمس ... ويبقى على مدى الآناء
هو خط الجمال فى صفحة الكو ... ن . فهل للجمال من قراء؟

إن على الجارم صاحب عبارة قاطعه فى تصنيف الشعر والحكم عليه:

إنما الشعر على كثرته ... لا ترى فيه سوى إحدى اثنتين
نفحة قدسية أو هذر ... ليس فى الشعر كلام بين بين!!

وكـمـا كـانت المفـردة تؤدى دورها المعـقـود عليـهـا فـى تشكيل الصـورة. فكذلك كان الايقاع الذى يتـجاوز البـحـر الشعـرى إلى نسق الأصوات فى البيت، وفى القصـيدة. وهذا مـبحث مـترامى الجهـات يحـتاج إلى عـناية خاصـة. وإنما نجتزىء منه ما يجعل الصورة المرسومة بالكلمات (الخارجة عن حد المجاز) أكثر حسية وأقوى حركة وحياة. كأن يقول فى رثاء صديق، متمدحا صفاته:

السيـل فى دفعاته، والسـيف فى عـزمـاتـه، والموت فى وثبـاته
ليـس القـوى بنابـه وبظـفـره مـثل القـوى برأيه وثبـاته

إن الإيقـاع المتـرسخ فى البـيت الأول هو الذى يمهـد، ويغـرى بتقـبل البيت الـثانى . أو يقـول عن أعضـاء مجـمع اللغة العربية:

من كل مكتهـل بالبـرد مـشـتمل للقـول مـرتجل للهـجـر مـجـتنب

وقـد ملك الجارم من الحسـاسيـة بأهمـية الإيقـاع، ومن الادراك لأسـرار تكوينه مـا جـعلـه لا يسـرف فى هذا النوع المقفى تقفية داخليـة فى البيت الواحد. لكنه كان يدفع به فى مواقع تحتاجه الصـورة فيـها ليؤازرها ، ويمهـد لها طريق القبـول. إننا إذا قرأنا البيت السابق الذى يصـف أعضاء

المجمع اللغوى بطريقة متأنية، تنفصل فيها إيقاعاته عن عباراته، سيبدو تقليديا، مستغربا فى زمانه، إذ هو يحاكى إيقاعات مدائح البحترى فى المتوكل، غير أن لتدفق النغم منطقه الخاص الذى ينشر جوا من السحر، ويغرى بالقبول، كما نتقبل ما يغنى به المطرب الحسن الصوت دون أن نطيل التفكير فى معنى ما يغنى به.

وهنا .. سنقابل بين صورتين .. رسم إحداهما لنفسه، ورسم الأخرى لأحمد شوقى، لنراقب كيف تصرف فى الكلمات، وحدد بها حاشية الصورة التى يبتغيها. أما القطعة الأولى، عن نفسه، فإنما جاءت فى سياق قصيدة قيلت فى الذكرى الثلاثين لوفاة قاسم أمين. قالها عام ١٩٣٨، وفى هذه القطعة يكشف صفحة مطوية من عالمه الداخلى الذى لم يعمد إلى كشفه فى قصيدة يخص نفسه بها، على كثرة ما خص آخرين بقصائده. يقول:

آه لو يشترى الزمان قريضى   بسنين تعد لى فى حسابه
ما حياتى؟ والكون بعد جهاد   لم أزل واقفا على أبوابه
تظمأ النفس فى حياة هى القفـ   ـر فترضى بنهلة من سرابه

أنا قلبى من الشباب وجسمى ... أثخن الشيب رأسه بحرابه
أمل هذه الحياة، فهل يعثر بـ ... ى الموت دون وشك طلابه
كلما رمت لمحة من سناه ... هالنى بعده وطول شعابه
ما الذى تبتغى يد الدهر منى؟ ... ودمى لايزال ملء لعابه
دع يراعى يا دهر يملأ سمع النيـ ... ـل ، من شدوه وعزف ربابه
كل شيء له نصاب سوى الفـ ... ـن ، فلا حد ينتهى لنصابه

قد يكون البيت الأول فى هذه القطعة نوعا من التصرف فى بيت المتنبى:

ليت الحوادث باعتنى الذى أخذت ... منى بحلمى الذى أعطت وتجربتى

ولكن على الجارم الذى كان فى طريقه إلى العام الستين من عمره عند هذه القصيدة لابد كان يفكر فى الأمر نفسه، يفكر في ذاته، كما يفكر فى شعره، الذى يبدو فى هذه القطعة: الحقيقة المستمرة التى تعزى الشاعر عن إحساس الانطفاء والرحيل الذى بدأ ينتابه. لن نهمل "مناسبة" القصيدة، وأنها فى إحياء ذكرى زعيم إصلاحى راحل، من ثم لا مناص فى هذا السياق من تأمل الدنيا وذكر الموت. ولكن هذا ليس إلا جانبا من القضية التى نكشف عنها، كرؤية ختامية فى إدماج الذات الإنسانية فى موضوعها، بحيث يتوحدان، فيكون خلود

الموضوع خلودا للذات من سبيل لا تطاله يد الدهر المترصد.

لقد أطال الوصف لسطوة الدهر على المضائر، وكذلك أطال فى وصف عظمة الكون وضآلة الاستطاعة الإنسانية فى انتزاع شىء من أسراره . وربما شعرنا بهزة خاصة أمام هذين البيتين:

كلما رمت لمحة من سناه هالنى بعده وطول شعابه
ما الذى تبتغى يد الدهر منى؟ ومعى لايزال ملء لعابه

إن الصورة هنا فائقة الجودة، لأنها غير محدودة المدى، رغم حسيتها. إنها صورة عبثية، برغم عقلانيتها. فكل ما يستطيع الإنسان (الشاعر) أن يتوق إلى إدراكه: لمحة من السنى، كشفا يعينه على تبين موقعه. وفى المعرفة الإنسانية مركوز فى الطبع، كما هو مدرك بالتجريب مع المكان أنه ليس من المستطاع تحديد موقع بغير أبعاد، أو تعيين موقع دون استناد إلى موقع آخر. وهذا البعد الهائل (هالنى) المترامى المسافات المتعدد المسالك(الشعاب) يجعل من محاولة "لمح السنى" ضربا من المجاهدة المستمرة التى تنتهى إلى نوع من العدم أو العبث. وهو معنى قولنا إن الصورة هنا عبثية المحتوى، وإن تكن عقلانية التركيب.

ويضيف البيت الثانى درامية لمعنى البيت الأول، لأن السعى المصر المنصوص عليه، كما أنه منصوص على عدم بلوغ الثمرة المرجاة منه، كما أنه يرجع إلى نقص فطرى فى بنية الإنسان(هالنى) وأنه لا يستطيع أن يخرق الأرض أو يبلغ الجبال طولا. فكذلك هناك "مقاومة" من الطرف الآخر، أو هو – فى الحقيقة – أحد الأطراف، وهو الدهر، الذى يستعين بأقوى أدوات المنع، وهى اليد، أما هذه اليد – مرة أخرى – فإنها يد وحشية ، ضارية، مفترسة، دامية، فى خدمة متآزرة مع أنياب هى خناجر:

* ودمى لايزال ملء لعابه *

غير أن هذه الصورة التى تخطف البصر، وتخلب اللب، بما فيها من حرارة وطرافة وقوة تجسيد، لن تصرفنا عن ضرورة العودة إلى مرجع الضمير فى البيت الأول من البيتين المتقدمين: "كلما رمت لمحة من سناه". نتساءل : سنى من ؟ أو سنى ماذا ؟ يقول النحويون إن الضمير يرجع إلى أقرب مذكور!! وأقرب مذكور هو "الموت" ومن قبله ذكر الحياة التى لا تصلح – بقواعد النحو ذاتها – مرجعا لعودة الضمير، لأن الحياة مؤنثة، فلا يبقى إلا الموت، وهو

الأقـرب، أو "الكـون" الذى يسـبق ذكـر الموت بثـلاثـة أبيـات كـاملة، وليس من احتـمـال ثالث، وهنا نسـتطيع أن نعيـد قراءة القضـيـة ـ قضيـة التجربة والمعرفـة ـ لعلنا نكتشف نوازع الجارم الـنفسيـة والفلسفـيـة فى هذه الأبيـات التى عرضت فى سياق وكأنما جاءت خلسة بغير تدبير، فكانت أحكم تدبيرا !! فهل رأى فى تأمله ومحاولة استبطان ذاته أن الموت هو الأصـل، وأن الكـون يسـاوى الـفناء؟ أم رأى أن تجربة الحياة ذاتها تظل ناقصـة ما لم تكتمل بتجربة الموت، وأنه يسـعى إلى اسـتكـمـال تجـربته الحـيـاتيـة بمحـاولة الاقـتراب من تجـربة الموت ومـعايننـتـهـا عن كثب دون جـدوى، فكلمـا اكتـشـف منهـا معنى ظهـرت فى الأفق معـان لا تحصى؟ إن هذا المعنى الفلسـفى ليس بعيدا عن "التمـهيد" الذى قدم به لهذه "الوثبة" غير المحسوبة، وذلك إذ قال:

وابتـداء الكمـال فـى عـمل العـــ ـــامـل بدء الشكاة مـن أوصـابه

إن المعنـى القـريب لهـذا البـيـت، وقـد يلتـبس بمظنة اضطراب التكوين، أن الإنسـان لايبلغ الكمـال أو يقـاربه إلا بعـد أن يتـقـدم به العـمـر، وهذا المعنـى المحتـمل ليس مستـبعدا بكليته، ولكنه يظلم هذا البيت من حيث هو

متـداول، قريب، ومن حـيث هـو يفرض علـى هـذا البـيت عزلة وانقطاعا عن البيت الذى يمثل "بؤرة" العدسة اللاقطة، التى تضـمن سـلامـة الأبعـاد وقـوة النفـاذ فى الأشـيـاء، ونقـاء الإدراك، ووحدة المشهد فى نفس الوقت. ويمثل هذه القراءة المتأنية التى ترعى احـتمالات الدلالة وتشـعـباتها ننظر فى بيت آخر هو معبر بين الأساس المستقر في ذلك البيت الذى ذكـرناه: "وابـتـداء الكمـال" والنـتـيـجـة المسـتـخلصـة منه المرتبطة به عن قـوة الفناء، ونقـص معنى الحـيـاة الذى لا يكتمل بغير الموت. وهذا البيت الآخر الذى نعنيه قوله:

أين من يسـتطـيع أن يرشـد الدنـــ يا، وسـوط المنون فى أعـقـابه؟

لنفكر فـى هذه الصـورة، ولنعـرضـهـا علـى النقـيض، ولنتـعقب دلالة الخلف، كـما يـقـول المناطقـة. البيت يحـدد "الدنيـا" ـوليس الحـيـاة، ويجـعـل "المنون" ـ المـوت، سـوطا يسوق الإنسـان إلى مصـيره فى نهاية هـذه الدنيا. وهذا لا يمكن الإنسان (الشاعر نموذجا) من نقل تجربته (الإرشاد) إلى الناس، أو إلى الدنيا. فهل الصيغـة الاحتجاجية ـ فى هذا البيـت ـ أو علـى الأقل هـى حسـرة وتألم ـ تطلب من المنون أن يكف عن إعمال سوطه فى أعـقـاب المفكرين والشعراء

ليتمكنوا من أداء رسالتهم وهى إرشاد الدنيا؟ هل يطلب الخلود لهؤلاء المرشدين دون سائر البشر؟ أم أنه يرى أن تجربة هؤلاء المفكرين والشعراء تظل ناقصة طالما هم فى طريقهم إلى حتمية الموت، لأن هذه الحتمية ذاتها هى دليل النقصان وبرهانه؟ إن البيت الأخير فيما قدمنا يحسم الرؤية، ويحدد جوهر الصورة النفسية فى هذه الأبيات، ويبرز الألوان التى قد لا تدركها بعض العيون غير القادرة على تمييز الألوان الدقيقة أو المموهة بتداخلات تحتاج إلى تدقيق:

كل شىء له نصاب سوى الفـــ ـــن، فلا حد ينتهى لنصابه

هكذا أخيرا، وجد عزاءه، خلوده، ديمومته، فى الفن، الذى يجاوز الحياة، كما يتخطى حاجز الموت!!

أما الصورة التى رسمتها كلمات الجارم لأحمد شوقى فقد جاءت مدمجة فى سياق قصيدة قالها عام ١٩٤٧ ـ أي قبل رحيل الجارم بعامين، فهى من نتاجه المتأخر، بل لعله فى تلك الفترة كان أكثر انشغالا بآثاره الروائية ـ وقد جمع فى هذه القصيدة بين المتعاصرين: شوقى وحافظ تحت عنوان واحد هو "خلود" أما ما نؤثر التوقف

عنده فهو كيفية رسمه لشوقي:

كان شوقي يصغي وما كان يصغي ... هو في عالم من الفن ثاني
كلما مد رأسه يرقب الوحـ ... ـي، رأيت العينين تختلجان
ثم يغضي مهمهما مثلما جر ... بت بالجس شادبات المثاني
ينظم الشعر وهو يلقي الأحاديـ ... ـث فيأتي بآبدات البيان
روحه في السماء، وهو على الأر ... ض، كلا العالمين مختلفان
هو شوقي جسما، يُرى ويناجي ... وهو في الشعر طائف نوراني
شركسي أعيا على العرب مأتا ... ه. فحسان ليس بالحسان
وله في المديح ما لم يدانيـ ... ـه ابن عبدان في بني حمدان
حكمة مشرقية، في خيال ... فارسي، في منطق عدناني
ينثر الدر عبقريا عجيبا ... ليس من مسقط، ولا من عمان
أنا بالدر أخبر الناس لكن ... ذلك النوع ند عن إمكاني!
فاسألا كل جوهري فإن قا ... ل لديه مثل له، فاسألاني!

لا تزال صورة شوقي، المستكملة بفنون شعره في مراحل حياته ممتدة إلى آخر هذه القصيدة النادرة. لكننا نجد في تلك "اللقطات" التي أخذت عن قرب شديد وما تدل على خبرة بالنفس، وخبرة بالشاعر، وخبرة بسر الإبداع وخصوصيته، نمطا نادرا من أنماط التصوير، وقدرة فائقة على الملاحظة الدقيقة، تؤديها لغة طيعة، وانفعال يجيد صاحبه السيطرة عليه وتوجيهه بحيث يتوازن الأداء والمعنى، فلا يقصر ، ولا يشتط.

الفصل الخامس

صور بلا ضفاف

(١)

فى الفصول الأربعة التى سبقت تدرج الطرح المنهجى فى إطار موضوع الصورة الفنية فى شعر على الجارم من العام الذى يشاركه فيه غيره من شعراء جيله فى تعاملهم النمطى مع فنون التصوير الشعرى، إلى الخاص الذى يميز شعر على الجارم أو تميز به شعر على الجارم، وكذلك تدرج الطرح المنهجى من الجزء إلى الكل، فمن الصورة التى يدرجها فى صناعة بدأها شاعر قبله (كما فعل مع قصيدة إسماعيل صبرى الغزلية) إلى الصورة التى "ينحتها" بإرادته الحرة، ثم يختار لها سياقها، أو تكون هى ثمرة هذا السياق . وأخيرا كانت لنا وقفة مع الصورة المرسومة بالكلمات دون إصرار على التصوير المجازى بأنماطه المعروفة (التشبيه والاستعارة والكناية).

لقد تحدثنا عن فن الجارم الشعرى بما نرى أنه يكشف عن جماليات الصورة ـ بمستويات الأداء المختلفة ـ فى هذا الشعر، ونعتقد أنه قد يكون مطلوبا أن ندع شعر الجارم يقدم نفسه، ويعرض قدراته الخاصة من خلال اقتباسات شعرية على قدر من الامتداد الذى يأذن باستيفاء الصورة، دون أن تقطع عليه تداخلات الشرح والنقد والتعليل انسيابيته الخاصة.

لعله من المناسب أن أقول إن الصفحات السابقة ثمرة قراءة مدققة فى "كل" ما كتب الجارم من شعر، سواء كان الشعر من إبداعه، أم كان من انتخابه، وأوضح ما أرمى إليه بهذه العبارة الأخيرة بأن أذكر بأن الشاعر كتب عددا من الأعمال النثرية، السردية، فقدم إلى فن الرواية العربية، فى السنوات السبع الأخيرة من حياته تسع روايات هى:

١ـ شاعر ملك: قصة المعتمد بن عباد الأندلسى ـ ١٩٤٣.

٢ـ سيدة القصور: آخر أيام الفاطميين بمصر ـ ١٩٤٤

٣ـ غادة رشيد: عن الجهاد الوطنى فى مواجهة الحملة الفرنسية ـ ١٩٤٥

٤ــ الشاعر الطموح : المتنبى فى صحبة سيف الدولة ــ ١٩٤٧

٥ــ خاتمة المطاف : المتنبى فى مصر وحتى مصرعه ــ ١٩٤٧

٦ــ فارس بنى حمدان : عن حياة أبى فراس الحمدانى ــ ١٩٤٨

٧ــ مرح الوليد : وهو الوليد بن يزيد بن عبد الملك ــ ١٩٤٨

٨ــ هاتف من الأندلس : الأندلس فى زمن ابن زيدون ــ ١٩٤٩

٩ــ الفارس الملثم : عن فتح الأندلس عام ٩٢ هـ ــ ١٩٤٩

هذه الروايات التى تنتقل فى الزمان (العربى) والمكان، تتجاوز الألف ورقة. هى نتاج سنوات العمر الأخيرة، وتستحق أن نستخلص بعض الأمور المهمة من سياقها فى رحلة العمر، وفى علاقتها بالشعر (والصورة الفنية بخاصة) موضوعنا الأساسى.

أولا : من الناحية الموضوعية نعرف أنها جميعا تستمد بيئتها التاريخية من المجتمع العربى فى الشام والعراق ومصر والأندلس وهى المناطق المؤثرة فى التاريخ العربى. ولهذا سنعد هذه الروايات ــ بموضوعها ــ إسهاما صريحا فى تنمية الوعى القومى العربى، وتأصيل الانتماء العربى لدى القارىء المصرى ــ بصفة خاصة. الذى كان يجد رعاية فنية لمحور آخر، يؤثر التوجه إلى التاريخ المصرى القديم.

كما فعل عادل كامل، ونجيب محفوظ وغيرهما.

ثانيا: أننا حين نتأمل الأعوام التى أنتج فيها الجارم رواياته التسع، وهى الأعوام الأخيرة من العمر، سنكتشف نوعا من الارتباط العكسى مع نشاطه الشعرى، بما يجعل من هذه الروايات ما يوشك أن يكون تراجعا أو تحفظا على مدائحه الكثيرة لأفراد الأسرة الملكية. إن هذه القصائد المادحة، المسرفة، المكررة تقريبا، قد تترك شعورا مضادا أو رافضا لدى قارىء يعيش فى زمن آخر، من ثم لايدرك أن الشعر - فى اتجاهه العام نحو الملك وأسرته - كان تابعا وليس موجها للأفكار والمشاعر السائدة فى الوطن (بصرف النظر عن قلة كان لها رأى مختلف) وقد ظلت هذه الأفكار والمشاعر مسيطرة أو تكاد حتى نشوب حرب فلسطين(١٩٤٨) التى أظهرت - بحسم - الضعف والخلل فى جسد الدولة، بدءا من رأسها (الملك) ونلاحظ أن قصائد الجارم، فى الملك وأسرته، تراجعت، ثم توقفت مع تزايد اللغط حول مفاسد القصر منذ منتصف الأربعينيات، وهى الفترة التى اتجه فيها إلى الرواية، وإن لم يهجر الشعر، فليس باستطاعة شاعر أن يهجر الشعر، وقد

ابتعدت هذه الروايات عن لغة التمجيد والإشادة بالملوك، الذين لم تسند إليهم البطولة فى صنع الأحداث، إلا فى حالات قليلة، إذ استأثر الشعراء بالاهتمام الأول، فكأن الجارم قد تحرك، وفى يده "بوصلة الإبداع" من الذات إلى الموضوع، وهو الشعر نفسه، وليس موضوع الشعر.

ثالثا: قد ألحنا إلى أساسه، وهو أن الجارم اختار لرواياته أن تكون عن شعراء أولا، إذ فاز المتنبى بروايتين، ومعاصره اللدود أبو فراس الحمدانى برواية، وفاز المعتمد بن عباد صاحب غرناطه، وهو شاعر مجيد، برواية، والشاعر ابن زيدون بأخرى، وكان الوليد بن يزيد شاعرا كذلك، وبهذا فاز الشعراء بست روايات من تسع، وهذا يعطى مؤشرا مهما عن تصور الجارم للتاريخ العربى، ودور الشعراء فى تسجيله والتفاعل معه، وربما صناعته أيضا . على أن الروايات الثلاث الأخرى لم تهمل الشعر ولم تغفل عن الشعراء، فمساحة الشعر فيها تأخذ نفس المدى والاهتمام الذى حظيت به الروايات الأخرى، حتى مع غياب الشخصية المؤثرة القائدة للأحداث، من بين شعراء هذه المرحلة أو تلك.

من "ثالثا" هذه نريد أن نراقب كيف قرأ الجارم تراث

العرب الشعرى، وماذا آثر منه فدفع به إلى سياق رواياته، وشكل من أجله المواقف، وطور الأحداث، وأجرى الحوارات. وأول ما نلاحظه هنا أنه لم يكن يحصر اقتباس الشعر فى الرواية فيما ينسب إلى "بطلها" الشاعر. إن نثره معجون بالشعر، ممزوج به فى شتى المواقف والمناسبات، وإن الشاعر المعنى فى الرواية يقول شعره، وهذا بعض حقه، ولكن بقية الشخصيات لا تعيش معه فى شعره، إنها -- ربما -- تناقشه، وأحيانا ليست قليلة، تعارضه، وهى فى هذا أو ذاك تعيش كل عصور الشعر العربى، التى تبدو فى روايات الجارم عصرا واحدا له زمانه الخاص، وحضوره المستمر، وهنا يتجلى عمل الذاكرة ويتكشف اتساعها . بعبارة أخرى: إنه إذا استطاع المؤلف أن يضع أمامه ديوان ابن زيدون — على سبيل المثال — كى يقتطف منه ما يرى أنه يناسب موضوعه، وشخصيته، والأحداث التى تحرص عليها الرواية لتطوير حبكتها، فإنه من المحال أن يتمكن من إجراء الصنيع نفسه حيال كافة الشعراء الذين يستعين بأشعارهم . إذ من الواضح أن استدعاء هذه الأشعار لا يخضع لغير مبدأ التداعى، وإلحاح المناسبة،

التى تصنعها وتمليها لحظة التأليف. ولا يمكن التدبير لها، وتوقعها قبل حدوثها . وقد يحدث ــ فى بعض المواقف ــ أن يكون هذا الاستدعاء مشكلا بقواعد أخبار أدبية مروية فى كتب النقد التراثية، وكتب الأخبار الأدبية، وحتى على افتراض استمداد عناصر الحوار (الأدبى) من مصدر قديم، فإنه لابد سيكون من مقتنيات الذاكرة وليس مصنوعا بقوة وجوده فى المصادر التراثية، لأن ارتباطه بالسياق الروائى أقوى من عناصر تكوينه الأول فى تلك المصادر.

فى رواية "فارس بن حمدان" يتعهد شخصية أبى فراس منذ صباها الباكر، فيسند إلى أمه كيف قسمت وقته إلى مجلسين، أحدهما بين الأدباء والشعراء، والآخر فوق صهوات الخيل، ثم يفصل فى الأول تاركا الآخر للزمن والمواقف أن تكشف عن أسراره. أما الشعر فإنه يجعل أبا فراس تلميذا للناشىء الأصغر (الشاعر المجيد الذى أخمله المتنبى فيما بعد) ويلتئم اجتماع الشيخ والمريد حول بائية الكميت فى مدح بنى هاشم . إن تحليل هذه الأسطر يدل على معرفة واسعة جذرة، فالدولة الحمدانية دولة

شيعية هاشمية وإن أعطت ولاءها لبنى العباس فى بغداد، ونابذت الفاطميين فى مصر. والكميت متشيع لهم مما يدخل هذه الإشارة فى جوهر الشخصية وسرها. ثم يسجل نموذجين - وليس واحدا - من بواكير شعر أبى فراس. وفى "الشاعر الطموح" يحرص على تأكيد الطابع الأدبى العلمى لمجلس سيف الدولة، ويرصد كيف توالدت إدانات المتنبى واتهامه بالسرقةفى شعره فى هذا المجلس الذى شهد أمجاده الفنية. ويستدعى هذا الامتداد العكسى فى بيئات الشعر القديم حتى يصل أبا تمام والحارث بن حلزة. ويمتد فى المكان حتى يدخل قاضى حلب (الرقى). وفيما يتصل بالمتنبى - بصفة خاصة - فقد جعل حياته محاصرة بشعره. فقد كان يتلبسه روح التحدى، ويلح عليه أن يكون حادا وصادقا ومباشرا . ومن ثم ضاقت عليه الأرض بما رحبت، لكثرة من غمز ومن هجا ومن عرض به من أصحاب السلطان فى بقاع مختلفة ما لبثت أن أخذت عليه طرقه، حتى لم يجد مكانا يبسط حمايته عليه. وفى "شاعر ملك" يأتى بقطع لشعراء الأندلس: يحيى الغزال (وإن لم يذكر اسمه) وابن شهيد.

ثم يؤسس شخصية ابن عباد على عرض لجانب الشعر فى أبيه "عباد" كما ترد اسماء أبى ذؤيب الهذلى، وعمر بن أبى ربيعة وعلى بن الجهم!!

ليس من أهداف هذا الفصل أن يتعقب ما استدعى الشاعر الجارم من أشعار أزمنة ماضية فى رواياته. ويكفى أننا أبرزنا مدى اهتمامه بأشخاص الشعراء وتركيز الضوء على أشعارهم والاطمئنان إلى مقدرتها على جلاء صور العصور والكشف عما فيها من صراعات متنوعة. وهذا — على أية حال — مبحث مهم يستحق أن تعقد له دراسة خاصة متأهبة بمنهج إحصائى، ومتأنية فى تتبع تصنيفات ما اقتبس فى سياق كل رواية على حدة حتى يتبين أفق التوقع وتتحدد المرجعية وتتكشف العروق المتشابكة تحت الوعى محكومة بتفاعلات التناص. أما الجانب الذى استحق الاهتمام من زاوية "الصورة" — وهى ما نعنى به — فهو مدى حرص الجارم على استقدام الشعر الذى يتمثل به، أو يدفع به فى سياق رواياته. من حيث هو احتفاء بالجانب الصورى فى صياغته. وهذا — بحق — هو الأمر اللافت الذى يدل على وعى بأهمية الصورة. وفرح بالصور،

الجديدة والطريفة. فإذا جاوبها إيقاع يبرز حسنها. تصعد به إلى منصة الغناء. فإنها بهذا تكون فى أبهى رونقها. حتى يسجل قطعا متتابعة من شعر المعتمد. يضعه — فى مجلسه ـ على لسان مغنية يختار لها اسم "نشوة" لترقص الصور فى حومة الغناء والعزف فى توافق ملهم:

ولقد شربت الراح يسطع نورها والليل قد مد الظلام رداء
حتى تبدى البدر فى ظلماله ملكا تناهى بهجة وبهاء
وحكيته فى الأرض بين مواكب . وكواعب جمعت سنا وسناء
إن نشرت تلك الدروع حنادسا ملأت لنا هذى الكؤوس ضياء
وإذا تغنت هذه فى مزهر لم تأل تلك على التريك غناء

ويستخف "المؤلف" الطرب. فلا يكتفى بهذه القطعة النادرة من شعر الثراء. الثراء فى المشاعر . وفى الترف. وفى النظر إلى الطبيعة. وفى الصور . وهو الأمر الذى يعنينا. فهذه القطعة كل سطر أو بيت فيها يرسم صورة كاملة. ولا يحول كمالها عن أن تزداد جمالا بالانفتاح الطريف على الصورة التى تليها. حتى تتم لوحة جدارية ممتدة مع ختام البيت الأخير. على أنه لا يكتفى بها. ولا يفكر فى دواعى الرواية. .وأن هذا التوسع فى إيراد

الشعر يعطل تدفق الأحداث التى يحرص على تسجيلها ويبطىء من حركتها. فهو معنى فى هذا الوقت بإشباع اللحظة، وتلوين الصور، وتأكيد تناظرها حتى تحيط بالقارىء فإذا هو مسلوب بما فيها من حرارة الجمال الحى وروعة الفن المصور. ولهذا يسجل من شعر المعتمد أيضا:

يا صفوتى من البشر ... يا كوكبا بل يا قمر
يا غصنا إذا مشى ... يارشا إذا خطر
يا نفس الروضة قد ... هب لنا عند السحر
يارية اللحظ الذى ... شد وثاقى إذ فتر
متى أداوى ياداو ... ء السمع منى والبصر
ما بفؤادى من جوى ... بما يفيك من خصر؟

إن أكثر هذه الصور لا يصدر عن تعمق أوتفلسف. وهى ليست مبتكرة جديدة. ولكنها موقعة مرقصة. وأيضا فإنها شديدة التجذر فى طبيعة الموقف. وهو مجلس الغناء والسمر.

وفى "هاتف من الأندلس" يصنع مجلسا أطرافه أو أركانه ابن زيدون وابن حيان، وضيف مشرقى قادم من بغداد اسمه محمد الدارمى. تطرح فيه هموم

العرب(الراهنة) فى صيغة أندلسية. حتى يقول ابن حيان فى صيغة عصرية :

"إن التحاسد والتنافس والاعتصام بالأجنبى والتكالب على الحكم والغلب. كل أولئك كان شره مستطيرا". ويمضى الحديث مطارحة. حتى يذكر الدارمى (القادم من المشرق) أبياتا للمستعين بالله (الأندلسى) فيذكر ابن حيان زعما يقول إن أبيات المستعين بالله إنما هى معارضة لأبيات قالها هارون الرشيد. وهنا يتصدى ابن زيدون قائلا : "هذا من وضع الرواة . فإن الرشيد لم يكن شاعرا"ومرة أخرى يتصدى الدارمى لرواية شعر أندلسى لخليفة أموى آخر من خلفاء الأندلس هو المستظهر بالله. و يصف قطعته بأنها "من أرق الشعر وأروعه. قالها بعد أن خطب ابنة عمه فلوته أمها وحجبتها عنه. يقول فيها:

وجالبة عذرا لتصرف رغبتى	وتأبى المعالى أن تجيز لها عذرا
يكلفها الأهلون ردى جهالة	وهل حسن بالشمس أن تمنع البدرا؟
وماذا على أم الحبيبة إذ رأت	جلالة قدرى أن أكون لها صهرا؟
جعلت لها شرطا على تعبدى	وسقت إليها فى الهوى مهجتى مهرا
تعلقتها من عبد شمس غريرة	محدرة من صيد آبائها غرا
حمامة عش العبشميين رفرفت	فطرت إليها من سراتهم صقرا

وإنى لأولى الناس من قومها بها ... وأنبههم ذكرا وأرفعهم قدرا
جمال وآداب وخلق موطأ ... ونفظ إذا ما شئت أسمعك السحرا

ليس الجديد فى هذه القطعة أن قائلها ملك فى موقف الرجاء والتحنن، وحسب. وليس أنه يخضع ـ وهو الملك ـ للحب، حتى يقبل المنافسة ويباهى بنفسه فى حلبتها أيضا. وإنما هى ـ بالإضافة إلى هذا ـ تنطوى على عدد من الصور الطريفة، مجازية فى جوهرها، مألوفة فى جزئياتها غالبا. ولكنها توضع فى علاقة جديدة فتكتسب رونقها الخاص. فمن المألوف تشبيه الجميلة بالشمس، وتشبيه النابه من الرجال بالبدر، ولكن الخليفة الشاعر صاغ علاقة، وضعها فى شكل استفهام إنكارى: وهل حسن بالشمس أن تمنع البدرا؟! على أنه يستقر فى درجة من الابتكار حين يقول:

حمامة عش العبشميين رفرفت ... فطرت إليها من سراتهم صقرا

ولقد أنبأ عن وجه تعلقه بجميلة قومه، فالصقر لا يسعى إلى الحمامة معجبا، بل نهما، وبهذا تحفظ على وعده بشرط أوجبه على نفسه "التعبد" بهذه الصيغة الملتبسة، فلا تحدد العبارة هل تعبده هذا فيها بذاتها

(يتعبدها) أو أنه يرمز إلى تجرده عن طبائعه التى قد تذمها أو تذم شيئا منها. والمعنيان يقبلان بدرجة متكافئة الشطر الثانى حيث يسوق مهجته إليها مهرا!!
وإذا انتهينا إلى هذه الغاية نستعيد مفردات المشهد لنكتشف أن الدارمى القادم من المشرق هو الذى يروى — فى المرتين — أشعار خلفاء الأندلس. فى حين يروى ابن حيان الأندلسى أبياتا لخليفة مشرقى (الرشيد) ويتولى الشاعر (ابن زيدون) ببصيرته الفنية دحض نسبة هذه الأبيات إلى الرشيد. إن العجب من معرفة الدارمى بأبيات غزلية لشاعرين من خلفاء بنى أمية فى الأندلس. لن يكون داعية للعجب من معرفة الجارم بها. وتمييزها. ووضعها فى سياقها. وصياغة معناها النفسى بوضعها فى موقع تبادلى يؤكد وحدة الفن العربى ، لأن القضية فى الرواية هى الوحدة العربية. حتى وإن قامت الأحداث على صفحة من تاريخ الأندلس.

وفى الرواية ذاتها مشهد آخر تشكله الصور المتحاورة. لم نجد لأبياته الثلاثة أصلا فى الموسوعات الأندلسية. ولعله من مداعبات شعرائنا المحدثين. وقد أضافه الجارم إلى

زمن الرواية، دون أن يعين له شاعرا، إذا اكتفى بالقول بأن القائل بالشطر الأول شاعر ناشىء، جاوبه شاعر آخر لم يعرفه أحد ولم يعرف نفسه، والمشهد كله يجرى فى إحدى حانات قرطبة، وشطراته المتبادلة بين الشاعرين: الناشىء والمجهول تجرى على هذا النسق:

ـ وراقصة أما نضارة خدها ..

ـ فورد، وأما خصرها فقضيب

ـ عشقت بنى الأسبان طرا لأجلها ..

ـ وكل حبيب للحبيب.. حبيب

ـ لها بين أحناء الضلوع كنيسة..

ـ وعزمى على حمل الغرام صليب

هذه بعض أمثلة ونماذج، أردنا بها أن نقترب من وعى الشاعر الجارم بفن الصورة فى الشعر القديم، وقدرته على استخدامها فى موضوعات غير شعرية (ونقصد السياق النثرى دون أن نتطرق إلى شعرية التاريخ) وقد تجنبنا الأخذ من اقتباساته عن الشعراء المشاهير الذين نقر من حيث المبدأ بأنه يملك معرفة واسعة بسيرهم، وبالجيد والمتداول من أشعارهم، فهذا الأمر ميسور لمن يلهج به أو يتشاغل

بمدارستـه. أمـا هؤلاء الذين ذكـرنـا من أشـعـارهم فـإنهم بحاجـة إلى خبرة خـاصة، وعلاقـة مدققـة دؤوب. وهذا ما يدل عليه الاستشهاد. وقد دلت الأمثلة ـ وما أخذناه قليل من كثير ـ على أن الجارم كان يملك حس الصورة. تستهويه طرافتهـا، وعلاقاتها، أكثر مما يستهويه المعنى المجرد مـهما كـان عميقـا أو متفلسـفـا . ولا يكون هذا إلا من شاعـر صحيح الإدراك لوظيـفة الشعـر، واسع المعـرفـة بمذاهب القول عند الشعراء فى عصور شتى، حيث تتعبد طرق الأداء، وتتمايز . فيعرف البصير بها كيف يتخير، وكيف يعرض، وكيف يوطد السياق ليستقبل الصورة ويبرز ما فيها من ندرة وجمال وخصوصية.

(٢)

فى القسم الثانى من هذا الفصل المتوسع فى استجلاء مصادر الاهتمام ونوعية التعامل مع الصورة فى قراءات الشاعر، نقدم ستة نماذج مقتطعة من قصائد الجارم، نقدمها مستغنية عن الشرح، متحررة من ضوابط الدراسة المنهجة، لتحظى بحرية التلقى ومرونة التأويل وابتعاث الذوق الخاص. وقد راعينا ــ فى الجانب الموضوعى ــ أن تكون ممثلة لفنون الشعر ــ أو أغراضه ــ التى جرى فيها فن الجارم. ونحن ندرك، بل ننبه، إلى أن اقتطاع أبيات من تكوينها الشامل داخل بنية القصيدة لن يكون قادرا على أداء حق هذه الأبيات فى التذوق والفهم، لأن الجزء لا ينبىء بالكل، ولأن الاقتطاع ــ ربما ــ يعمد إلى المساحة الأكثر خصبا، ومن ثم يكشف عن مدى الحيوية فى هذا الجزء المقتطع، ولكنه لا يكشف عن مدى صلته، ومساحته

المتداخلة مع سائر القصيدة. ولهذا سنتبع هذا الفصل باختيار عدد من القصائد ننتخبها لنضعها أمام القارىء فى صورتها الكاملة. أما فى هذا الموضع فإن الاجتزاء له وظيفة أخرى. فقد آثرنا فيه ما يؤدى تميز الصورة فى القصيدة. مؤجلين صورة القصيدة إلى المختارات التى نختم بها هذه الدراسة. ومع الإقرار بالمبدأ النقدى الذى يرى أن الصورة تستغنى بنفسها. وتفيض بفنها وتبوح بسرها دون استعانة بأي عنصر آخر خارج تكوينها فى ذاته. فإننا سنمهد لكل قطعة بكلمات نتحرى أن تكون قليلة جدا. لا توجه التلقى بقدر ما تضعه فى زاويته الصحيحة. وبخاصة لدى القارىء الذى لم يقرأ من قبل هذه القصائد فى الديوان.

١ - من مطلع قصيدة : الحب والحرب

* غزليات الشاعر المصنوعة بغرض الغزل قليلة جداً. ومنها. وأجودها هذه الأبيات.

* معانى الغزل تقليدية. وصوره تراثية. وربما نتذكر عمر بن أبى ربيعة فى بعضها. غير أن عذوبتها عصرية. وخاصة.

* * *

مـالى فـتنت بحلظك الفـتـاك ... وسلـوت كل مليـحـة إلاك؟
يسراك قد ملكت زمـام صبابتى ... ومـضلتى وهـداى فى يمناك
فـإذا وصـلـت، فكل شـىء باسـم ... وإذا هجـرت، فـكل شىء بـاكـى
هذا دمى فى وجنتيك عـرفـتـه ... لا تستطيع جـحـوده عـيـناك!
لو لم أخف حـر الهوى ولهـيبـه ... لجعلت بين جـوانحى مـثـواك
إنى أغـارمـن الكـؤوس فـجـنبى ... كـأس المدامـة أن تقـبل فـاك
خـدعتك مـا عذب السلاف وإنما ... قـد ذقت لما ذقت حلو لماك
لك من شـبـابك أو دلالك نشـوة ... سـحـر الأنام بفـعلهـا عطفـاك

* * *

قـالت خليلتهـا لهـا لتلينهـا ... مـاذا جنى لما هجـرت فـتـاك
هى نظرة لاقت بـعـينك مـثلهـا ... مـا كـان أغناه ومـا أغـناك!
قد كـان أرسلها لـصيدك لاهـياً ... فـفـررت منه وعـاد فى الأشـراك
عـهـدى به لبق الحـديث فـمـاله ... لا يستطيع القـول حين يراك؟
إياك أن تقـضى عليـه، فـإنه ... عـرف الحـيـاة بـحـبـه إياك
إن الشـبـاب وديعـة مـردودة ... والزهد فـيـه تزمت النسـاك
فـتـشـمـمى ورد الحـيـاة فـإنه ... يمضى ولا يبـقى سـوى الأشـواك
لم تنصتى، ومشيْتِ غير مجيبة ... حـتى كـأن حـديثهـا لسـواك
وبكـت على، فـما رحـمت بكاءها ... مـا كان أعطفـهـا، ومـا أقسـاك!

٢ - من مطلع قصيدة : كل بيت فيه سعد ماثل

* فاز سعد زغلول بأكبر عدد من القصائد قيلت فى شخص واحد. عدا الملك فاروق. فقد هنأه بالوزارة. وبالنجاة . ورثاه. وجدد الرثا عند إنشاء تمثاله. وفى ذكرى رحيله. وهذه القصيدة عند نقل رفاته.

* نستطيع أن نتذكر قصيدة شوقى فى رثاء أم المحسنين.

* * *

اكشفوا الترب عن الكنز الدفين ... وارفعوا الستر عن الصبح المبين
وابعثوه عسجداً مؤتلقا ... زاد فى لألائه طول السنين
وانتضوا من غمده سيف وغى ... كان إن صال يقد الدارعين
وقناة جل من ثقفها ... للحفاظ المر والعزم المكين
لوت الدهر على باطله ... وهى كالحق صفاة لا تلين
هزمت جيش الأباطيل فما ... غادرت غير جريح أو طعين
كتب الله على عاملها ... إنما الخلد جزاء العاملين
جدث ضم سناء وسنا ... ومصاص الطهر فى دنيا ودين
طاعة الأملاك فيه امتزجت ... فى السموات بعز المالكين
فتشوا فى الترب عن عزمته ... وعن الإقدام والرأي الرصين
واخفضوا أبصاركم فى هيبة ... إن رأت أبصاركم نور اليقين

واخشعوا بالصمت فى محرابه افصح الألسن صمت الخاشعين!
وانتحوا من قبره ناحية واحذروا أن تزحموا الروح الأمين
وحنانا بضريح طالما صقلته قبلات الطائفين
وجثت مصر به خاشعة تذرف الدمع على خير البنين
صيحة قدسية إن سكتت فلها فى مصر رجع ورنين
وعرين حل فيه ضيغم رحمة الله علي ليث العرين!

٣ - من قصيدة : الأعمى

* كان الشعر الاجتماعى نشاطا مطلوبا مقررا على شعراء العصر. وفى دواوين الشعراء (بمن فيهم العقاد الذى هاجم الشعر الغيرى) باب ثابت للشعر الذى شارك فى الأحداث العامة. هذه القطعة لتشجيع التبرع لجمعية خيرية.

* فى الأبيات التالية ما يمكن أن نعده الوجه الآخر لنشاط الجارم الشعرى. ففى ديوانه مسحة عامة مشغولة أو مشغوفة بكبراء العصر. وهنا يقول شيئاً آخر. فيه حث، وتهديد.. وتحريض..

* * *

أيهـــا الوادعـــون يمشـــون زهواً بين جـــبـــرية وبين اخـــتـــيـــال
ينفـقون القنطار فى ترف العيـــ ـــش ، ولا يحـــسنون بالمثـقـــال
ويرون الأمـــوال تـنـثــر فى اللـــ ـــهـو ، فـلا يجـزعـــون للأمـــوال
إن فى بلدة المعـــز جـــحـــوراً مـــتـــرعـــات بـأدمع الأطفـــال
كل جـحـر بالبـؤس والفـقـر مملو ء ، ولـكـنـه من الـزاد خـــــالـى
بســقـت فـيـه للـجـراثيـم أفنا ن تدلـت بكـل داء عـــضـــال
لو رأيت الأشبـاح من سـاكنيـه لـرأيـت الأطـلال فـى الأطـلال!
يـرهـب الـنـور أن يمــر بـه مـــ ـــرا ، وتخـشى أذاه ريح الشمـال
تحسب الطفل فيه فى كفن المو تى وقـد ضـمـه الرداء البـالى
أيهـــا الأغـنـيـــاء أين نـداكم؟ بلغ السـيل عـاليـات القـلال!
هم عـيـال الرحـمن مـاذا رأيتم أو صنعـتم لهـؤلاء العـيـال؟

٤ - من قصيدة : يوم السلام

* مناسبة القصيدة إعلان انتهاء الحرب العالمية الثانية (١٩٤٥) والفرح بالسلام قريب الى قلب الشاعر، ولكن الجسارة فى الوصف تأتى من مخالفة المألوف حين يرى فى العلم - مجردا من الالتزام بالقيم - كارثة على الإنسانية.

* ثم.. نرى كائنات الطبيعة على مساحة الكون، وليس بمقدار الأرض، تتلبسها حالة إنسانية..

* * *

قتل العلم . كيف دبر للفتك عتاداً . وللدمار جنودا
فهو كالخمر تنشر الشر والإثم وإن كان أصلها عنقودا!
أبدع المهلكات ثم توارى خلفها يملأ الورى تهديدا
مادت الراسيات ذعرا وخفت من أفانين كيده أن تميدا
وقلوب النجوم ترجف أن يجتار يوما إلى مداها الحدودا
محدثات عزت على عقل إبليس فعض البنان فدما بليدا
عالم فى مكانه ينسف الأرض . وثان يحز منها الوريدا
حسرتا للحياة ! ماذا دهاها؟ أصبح الناس قاتلاً وشهيدا

٥ - من قصيدة : اللغة العربية فى دار العلوم

* تأمل تفصيل الصورة، وهو يرسم بالكلمات، شخصية أستاذ بدار العلوم، وما يحدد به معالم الصورة، وحالة التراسل المستمر ما بينَ الظاهر والباطن، أو الحسى والمعنوى، وشمول المعاناة، ثم روعة الظفر فى النهاية .

* * *

رب شيخ أفنى سواد الليالى ساهد العين جاهدا غير وانى
من بحوث، إلى كتابة نقد ثم من معجم إلى ديوان
يقنص الآبدات عزت على الصيد . فماست بين الربا والرعان
سارحات كأنها قطع الوشى . يطرزن سندس القيعان

إن تسمعن نبأة غبن فى الريـ ـح ، كسر يصان بالكتمان
فإذا ما أمن يخرجن أرسا لا ، كخيل نشطن من أرسان
كل جزء فى جسمهن له عيـ ـن على الشر أو له أذنان
لم يزل صاحبى يعالج منهـ ـن نفارا مستعصيا ، ويعانى
فى فلاة لا تحمل الريح فيها غير رنات قوسه المرنان
كلما طار خلفهن تسرين هـ ـباء ، فى غيهب النسيان
فتراه حينا كما وثب الليـ ـث ، وحينا ينساب كالأفعوان
وهى تلهو به . فأنا تجافيـ ـه ، وآناء تملى له فتدانى
مرة فى مدى يديه . وأخرى ما له باقتناصهن يدان
لم يقف نادما يقلب كفيـ ـه . فعال المجوف الحيران
ثم كانت عواقب الصبر أن ذلـ ـت له الشاردات بعد الحران
ملكته أعناقها فى خضوع وحبته قيادها فى ليان
رب شعر له يردده الدهـ ـر ، فتصغى مسامع الأكوان
يتمنى الربيع لو تخذت منه حلاها ذوائب الأغصان
من بنات الخيال لو كان يسقى لعدناه من بنات الدنان
رددته القيان يكسبنه حسـ ـنا ، فأربى على جمال القيان
قد أثار الغبار فى وجه ميمو ن ، وعفى على فتى ذبيان
كان شوقى يصغى وما كان يصغى هو فى عالم من الفن ثانى !
كلما مد رأسه يرقب الوحـ ـى ، رأيت العينين تختلجان

ثم يغضى مهمهما مثلما جر   بت بالجس شاديات المثانى
ينظم الشعر وهو يلقى الأحاديـ   ـث فيأتى بآبدات البيان
روحه فى السماء. وهو على الأر   ض . كلا العالمين مختلفان
هو شوقى جسما يرى ويناجى   وهو فى الشعر طائف نورانى
شركسى أعيا على العرب مأتا   ه . فحسان ليس بالحسان
وله فى المديح ما لم يدانيـ   ـه ابن عبدان فى بنى حمدان
حكمة مشرقية . فى خيال   فارسى. فى منطق عدنانى
ينثر الدر عبقريا عجيبا   ليس من "مسقط" ولا من "عمان"
أنا بالدر أخبر الناس لكن   ذلك النوع ند عن إمكانى!
فاسألا كل جوهرى فإن قا   ل لديه مثل له فاسألانى
يا خليلى لا تهيجا لى الذكـ   ـرى. فقد نالني الذى قد كفانى
ناولاتنى بالله ديوان شوقى   لأراه كعهده ويرانى
ثم سيرا على الأصابع فى صمـ   ـت . وفى حضرة "الأمير" دعانى
مرة ألتقى به أملد العـ   ـود نضير الصبا طليق العنان
بين راح وروضة وغدير   وحسان. مضى زمان الحسان!
ووجوه الامال أزهى من الزهـ   ـر . وغصن الشباب فى ريعان
غزل أذهل الغوانى عن الحسـ   ـن. ومن أين مثله للغوانى؟
حين يشدو يصغى له الطير حيرا   ن مغيظا مسائلا من حكانى؟
ذاك صوت به خصصت من اللـ   ـه . فمن أين جاء للإنسان؟

٦ - من قصيدة : أفول نجمين

* وهما طياران مصريان (حجاج وشهدى - مسلم ومسيحى) قادا أول سرب من بريطانيا عام ١٩٣٣ فسقطت طائرتهما فوق فرنسا. تأمل تكافؤ الحزن، والاهتمام بمشاعر لحظة الخطر وحديث الباطن.

* * *

حجاج ! لاقيت اليقين مكافحاً ... بطلاً، وياشهدى! قضيت هماما
ركبا الهواء، وكل نفس لو درت ... غرض تنازعه المنون سهاما
والموت يلقى اللأسد فى عريسها ... ويغول حول كناسها الآراما
لا الدرع تصبح حين تبطش كفه ... درعا، ولاالسيف الحسام حساما
ركبا جموح الجو يلوى رأسه ... كبرا، ويأنف أن ينيل زماما
فى عاصفات لم تزعزع منهما ... عزما كحد السيف أو إقداما
والجو أكلف ، والسماء مريضة ... والليل داج، والخطوب ترامى
والموت يخفق فى جناحى جارح ... ملأ الفضاء شراسة وعراما
بسما إلى الخطب العبوس ، وإنما ... يلقى الكمى قضاءه بساما
لهفى على البطلين غالهما الردى ... لم يملكا دفعا ولا إحجاما !
الموت تحتهما يصول مخاتلا ... والموت فوقهما يحوم زؤاما
ثبتا لحكم الله جل جلاله ... والخطب يلقاه الكرام كراما

والسيف أكثر ما يلاقى حتفه يوم الكريهة صارما صمصاما
قد يُنسى؛ الموت النمال بجحرها ويغول فى آجامه الضرغاما
ياهولها من لحظة لا نارها برد، ولا كان اللهيب سلاما
هل أخطرا فيها على باليهما النيل والآباء والأعماما؟
والموطن الصديان يرقب عودة وبلاه! قد عادا إليه رماما
أنفاسما فيها الوداع بلفظة أم لم تدع لهما المنون كلاما؟
هل فكرا فى الأم تندب حظها والزوج تسكت والهين يتامى
إن السلامة قد تكون مذلة ويكون إقدام الجرئ حماما
والمرء يلقى باختيار كليهما حمدا يحلق باسمه أو ذاما
والجد يعتد الحياة قصيرة ويرى فناء الخالدين دواما!

الفصل السادس

عشر قصائد مختارة « من ديوان الجارم »

مدخل موجز :

لعل أمر الاختيار - منذ مهره أرسطو بتوقيعه - أنه معبّر عن ذوق وفكر المختار، وليس المختار منه، أو المختار له، إذ قال أرسطو : "اختيار المرء وافد عقله"، وهذا قول دقيق، وربما احتاج الأمر مع شعر الجارم الي تجاوز رقم العشر، إذا كان الهدف التمثيل للجودة، وللتنوع معا، ولكننا لم نرد أن يغلب "شكل" المختارات على هذا الكتاب، ولأن الديوان مطبوع طبعا حديثا فاخرا.

فلماذا إذا هذه المختارات؟

* لأننا بحثنا الصورة الفنية في شعر الجارم، في نمطها المجازي، وفي امتدادها بالوصف، وانبساطها علي مقطع من قصيدة، ولم نعرض "لصورة" القصيدة في إطارها الشكلي، لأن هذا الجانب التشكيلي لا يدخل دخولا أوليا في مفهوم الصورة.

* ولأن الجارم - عند أصحاب الآراء الجاهزة - شاعر تقليدى، وربما متجهم. ومن ثم اخترت من شعره ما يصحح هذا القول. ويكفى أن نقرأ رثاءه لحفنى ناصف. فليس له ما يشبهه فى قصائد الرثاء. ونقرأ مداعباته. وحنينه. بل نقرأ: العاشق الغضبان. وهي هجائية للمحبوبة من نوع نادر.

* ثم نطيل التأمل فى القصائد التي تهتم بالمعانى المجردة. مثل: الشباب. الجامعة العربية. الحب. اللغة العربية. لنراقب قدرة التوليد. وتقصى مكونات الموضوع..

هذه جميعا قدرات شاعر تستحق الاهتمام

القصيدة الأولى

دعـــابة

عام ١٩٣٧م

ضـــمنـي مـــجـلس أنـس زانه صـفـوة من نجـبـاء الأصـدقـاء(١)
منـطق الهـــزل به جـــد . وكم نطق الجـد به الـقـول الهـراء!(٢)
فـتطارحنا حـديـثـا عـجـبـا فـيـه للروح ولـلعـقل غـذاء(٣)
وتجـــاذبنا فنونا جـــمـــعت طـرفـــــا مـا رواه الأدبـاء(٤)
ثم رمـنـا أن نحـــاجى ســاعـــة لنريح النفـس من كـد العناء(٥)
قلت : من يبـدأ؟ قـالوا: فـابتـدئ أنت. فـالكل لما تلقى ظـمـاء(٦)
قلت لـلنحـــوي: قـل. قـــال: وهل تركت "حتى" لنفسي من ذماء؟(٧)
قلـت : فليـــأت البـــديعـي بما شاءت الفطنة من لغـز وشاء(٨)
قـــال: أتـقـنت بـديعـي كلـه غيـر نوع هو "حسن الإبـتداء"(٩)
قلت للصـرفي: فـابدأ. قـال: قـد عاقني الإعـلال في "ريح" و"شاء"(١٠)
ثم قـالوا: قـل ولا تكـثـر فـمن أكـثـر القـول أمل الجلسـاء(١١)

* * *

قلت من يعرف علما وحجا وذكاء وسماحا فى رداء(١٢)
يملأ الدنيا حياة إن بدا كوكبا يسطع فياض الضياء(١٣)
فأجابوا: الشمس؟ قلت انتبهوا ليس للشمس نوال وذكاء(١٤)
ثم قالوا: زد. فناديت وما مورد قد راح فى الناس وجاء؟(١٥)
مورد يمشى إلى قصاده فيه رى وحياة وشفاء(١٦)
فنأوا عنى وقالوا: عجب كيف يمشى مثلما تزعم ماء؟(١٧)

* * *

قلت : هل أبصرتم جسما يرى للإخاء المحض أو صدق الوفاء؟(١٨)
للعلا للفضل للدين وللأ دب الجم جميعا والإباء؟(١٩)
فأجابوا: قد عجزنا. قل لنا ذاك فى الأرض يرى أم فى السماء؟(٢٠)
قلت : فى الأرض. وللأرض به وبحكم . أى ازدهار وازدهاء!(٢١)
هو فى الطب "أبقراط" وفى حلبة الشعر إمام الشعراء(٢٢)
وإذا أعطى أبيتم أنفا أن تعدوا "حاتما" فى الكرماء(٢٣)
فأجابوا : اكشف لنا. حيرتنا عن أحاجيك إذا شئت الغطاء(٢٤)
قلت : كلا فانظروا وانتبهوا ليس فى الأمر التباس أو خفاء(٢٥)

* * *

هل رأيتم دوحة مثمرة كل آن فى صباح أو مساء؟(٢٦)
هي فى الصيف ظلال وندى وهى دفء وحنان فى الشتاء(٢٧)

يجـد البـائس فى ســاحـتــهـا ... مـوئلاً حلو الجنى رحب الفناء(٢٨)

ســألونــى: مـحــسـن؟ قــلـت: نعم ... ملجأ القصـاد كهف الفقراء(٢٩)

ثم قــالوا: شــاعــر؟ قـلـت: أجل ... شـعــره الدر بهـاء وصــفـاء(٣٠)

ثم قـــالـوا: زاهد؟ قـلت: نـعم ... عنده الدنيـا وما فـيها هـباء(٣١)

فـأشـــاروا: قف عـرفـناه. وهل ... يجهل البدر؟ فما هذا الغباء؟(٣٢)

عـجـبـا حـرنا ولم نفـطن له ... واسمه كـالصبح نورا وجلاء!(٣٣)

لا نســمـيـه فـيكفى وصــفـه ... فـبــه عن كل تعــريف غناء(٣٤)

قم وســجل فـضله واهـتف به ... وابتكر ما شئت فيه من ثناء(٣٥)

الهوامش

(١) نجباء : كرماء شرفاء عظام.

(٢) القول الهراء : القول الهزل.

(٥) نحاجى : نتبارى فى الأحاجى وهى الألغاز.

(٦) ظماء : متعطشون.

(٧) حتى : اضطربت أقوال النحاة فى معانى حتى وفى إعرابها حتى لقد أثر عن "الفراء" أنه قال: أموت وفى نفسى شىء من حتى. من نماء: من بقية روح.

(٨) البديعى : وهو العالم فى علم البديع والبلاغة. الفطنة : الذكاء. شاء : أراد .

(١٠) الصرفى: عالم الصرف وهو من علون اللغة العربية. الإعلال: باب فى علم الصرف وهو من أهم أبوابه. فى ريح وشاء: فى ريح اعلال بقلب الواو ياء. أما شاء وهو جمع شاة فأصل الهمزة فيه هاء.

(١٣) فياض: كثير.

(١٤) نوال: عطاء. ذكاء: حدة القلب وقيل الاشتعال.

(١٥) مورد : منهل.

(١٦) رى : ارتواء – ماء.

(١٧) فنأوا : بعدوا .

(١٨) : المحض : الخالص .

(١٩) الجم : الكثير.

(٢٢) أبقراط : فيلسوف وطبيب يونانى وله قسم يعرف بقسم أبقراط يقسمه الأطباء عند بدء اشتغالهم بمهنة الطب.

(٢٣) أبيتم : رفضتم . أنفا : عظمة وكبرياء . حاتماً : هو حاتم الطائى الذى ضرب به المثل فى الجود والكرم .

(٢٤) أحاجيك : ألغازك .

(٢٨) موئلا : ملاذاً . حلو الجنى : حلو الثمر . رحب الفناء : متسع الجوانب .

(٣١) هباء : تراب دقيق لا يرى .

(٣٤) : غناء : استغناء .

القصيدة الثانية

الشباب

نشرت هذه القصيدة بمجلة الهلال فى سنة ١٩٤٧م

أهبت بالشعر أن يعودا   إلى الصبا ناعما رغيدا(١)
يذكر ما مر من عهود   لله ما أنضر العهودا!!!(٢)
فى كل يوم أرى فناء   وهو يرى حوله خلوّدا(٣)
طار حثيثا بكل أفق   لما مشت خطوتى وئيدا(٤)
وصوحت دوحتى . ومالت   ولم يزل صادحا غريدا(٥)
يأخذ ما أبقت الليالى   ويبتغى فوقه مزيدا(٦)
تجارىى الباكيات عادت   تجرى بأوتاره نشيدا(٧)
فى حكمة الشيب لى عزاء   وكم وعيد حوى وعودا!!(٨)
كادت أياديه وهى بيض   تنسى حلى الشباب سودا(٩)

* * *

علوت طود الزمان حتى   رأيت مَن فوقه الوجودا(١٠)
وبان ما لم يبن لغيرى   وكان عن عينه بعَيدا(١١)
كان شبابى رفيق عمرى   فعشت من بعده وحيدا(١٢)

غـــاب فلـمـــا مــــضـى وولّى ... جـعلت شـعـرى لـه بريدا(١٣)
أبـعـث بالـشـــــوق كـل يـوم ... ويبـعـث الهـجـر والـصـدودا(١٤)
وكم مـحـوت السـطور لثـمـا ... أحـسـبـهـا للصبـا خـدودا(١٥)
يـصـــــــور الحب فـى إطـار ... فـأبصـر الغـيـد فيـه غـيـدا(١٦)
ويــرســـم المـاضـى المـولــى ... كـعـهـده باسـمـا سـعـيـدا(١٧)
ألمح شــخـــصـى به كـــأنى ... ألمح شـخـصـا به جـديدا(١٨)
أيـن ورودى وأيـن كـــــأسـى؟ ... مـــاذا دهى الكـأس والورودا؟(١٩)
لم يـبق منـى سـوى لـســان ... يجـيـد مـا شـاء أن يجـيـدا(٢٠)
وفـكرة صــــورت نضــــارا ... وحكـمـة نظـمت عـقـــودا(٢١)

* * *

فـيـا شـبـاب البـلاد صـونوا ... شـرخ الصبا قبل أن يبـيـدا(٢٢)
يـعــود فـى الكـون كل شـىء ... وذاهب العـمـر لن يـعـودا(٢٣)
إن اشـتكـى النيل مـس ضـيم ... فـحـرمـوا حـوله الورودا(٢٤)
تجـــارة الـرق قــــد تولـت ... فـمـا لنا نـلمح القـيـودا(٢٥)
قـد ذهب الـعـمـر فى جـدال ... كـنا لـنيـــرانه وقـــودا(٢٦)
لا يدرك الســؤل غـيـر عـزم ... مـثـابر يـقـرع الحـديدا(٢٧)
فـأيقـظوا مـصـر مـن جـديد ... فـإنهـا ملـت الرقـــودا(٢٨)
لا ترسـمـوا للطمـوح حـدا ... فـالجـد لا يـعـرف الحـدودا(٢٩)
العـلم أمــضـى من المواضى ... فـجـردوا نحـوه الجـهـودا(٣٠)
مـصـر تـريد السـمـاء وثـبا ... وأول الـنـجـح أن تـريـدا(٣١)

الهوامش

(١) أهبت : دعوت

(٥) صوحت : جفت . دوحتى: الدوحة الشجرة الكبيرة . مالت : انثنت.

(٨) وعيد : تهديد . حوى : اشتمل . وعودا : بالخير

(٩) حلى : زينة .

(١٠) طود : الجبل العظيم .

(٢١) نضارا: الذهب وقيل هو الخالص من كل شىء. نظمت عقودا : انتظمت فى هيئة عقد وهو الذى تتحلى به النساء.

(٢٢) شرخ الصبا : أول الشباب. يبيد : يذهب ويندثر ويباد.

(٢٤) ضيم : ظلم . الورود : إتيان الماء من منهله .

(٢٥) الرق : العبودية.

حنين طائر

نظمت هذه القصيدة فى سنة ١٩١٥م

طائر يشدو على فنن ... جدد الذكرى لذى شجن(١)
قام والأكوان صامتة ... ونسيم الصبح فى وهن(٢)
هاج فى نفسى وقد هدأت ... لوعة لولاه لم تكن(٣)
هزه شوق الى سكن ... فبكى للأهل والسكن(٤)
ويك لا تجزع لنازلة ... ما لطير الجو من وطن(٥)
قد يراك الصبح فى حلب ... ويراك الليل فى عدن(٦)
أنت فى خضراء ضاحكة ... من بكاء العارض الهتن(٧)
أنت فى شجراء وارفة ... تارك غصنا إلى غصن(٨)
عابث بالزهر مغتبط ... ناعم فى الحل والظعن(٩)
فى ظلال حولها نهر ... غير مسنون ولا أسن(١٠)
فى يديك الريح ترسلها ... كيفما تهوى بلا رسن(١١)

* * *

يا سليمان الزمان أفق	ليس للذات من ثمن(١٢)
وابعث الألحان مطربة	يا حياة العين والأذن(١٣)
غن بالدنيا وزينتها	ونظام الكون والسنن(١٤)
وبقيعان هبطت بها	وبما شاهدت من مدن(١٥)
وبأزهار الصباح وقد	نهضت من غفوة الوسن(١٦)
وبقلب شفه وله	حافظ للعهد لم يخن(١٧)
كل شيء في الدنا حسن	أي شيء ليس بالحسن(١٨)
خالق الأكوان كالنها	واسع الإحسان والمنن(١٩)

* * *

كان لي إلف فأبعده	قدر عني وأبعدني(٢٠)
أنا مد الدهر أذكره	وهو مد الدهر يذكرني(٢١)
قد بنينا العش من مهج	غسلت من حوبة الدرن(٢٢)
من لدنه الود أخلصه	والوفا والطهر من لدني(٢٣)
كانت الأطيار تحسده	جنة المأوى وتحسدني(٢٤)
وظننا أن نعيش به	عيشة المستعصم الأمن(٢٥)
فرمت كف الزمان به	فكأن العش لم يكن(٢٦)
طار من حولي وخلفني	للجوى والبث والحزن(٢٧)
ونأى عني وما برحت	نازعات الشوق تطرقني(٢٨)

ومضى والوجد يسبقه ودموع العين تسبقنى(٢٩)

* * *

إن تزر يا طير دوحته بين زهر ناضر وجنى(٣٠)
وشهدت "التميس" مضطربا واثبا كالصافن الأرن(٣١)
عبثت ريح الشمال به فطغى غيظا على السفن(٣٢)
فأنشد الأطيار واحدها فى الحلى والحسن والجدن(٣٣)
وتريث فى المقال له قد يكون الموت فى اللسن(٣٤)
صف له يا طير ما لقيت مهجتى فى الحب من غبن(٣٥)
صف له روحا معذبة ضاق عن آلامها بدنى(٣٦)
صف له عينا مقرحة لأبى الدمع لم تصن(٣٧)

* * *

يا خليلى والهوى إحن لارماك الله بالإحن(٣٨)
إن رأيت العين ناعسة فترقب يقظة الفتن(٣٩)
أو رأيت القد فى هيف فاتخذ ما شئت من جنن(٤٠)
قد نعمنا بالهوى زمنا وشقينا آخر الزمن!(٤١)

الهوامش

(٥) ويك: عجبا لك. والجزع: نقيض الصبر. والنازلة: الشديدة من شدائد الدهر تنزل بالناس.

(٦) حلب: بلد فى سورية بالقرب من حدودها الشمالية. وعدن: بلد على ساحل الخليج المسمى باسمها جنوبى جزيرة العرب.

(٧) العارض: السحب المعترض فى الأفق. والهتن: المنصب الهطل.

(٨) أرض شجراء: كثيرة الشجر.

(٩) الحل : مصدر حل المكان وحل به أى نزل به. والظعن بسكون العين وفتحها مصدر ظعن أى سار وارتحل.

(١٠) مسنون: منتن: والأسن من الماء: الآجن وهو المتغير الطعم واللون.

(١١) تهوى: تحب. الرسن: الحبل تربط به الدابة.

(١٢) سيدنا سليمان بن سيدنا داود عليهما السلام. والمعنى أن الله سخر لك الريح كما سخرها من قبل لسليمان.

(١٤) السُنن: جمع سُنة وهي الطبيعة.

(١٥) القيعان: جمع قاع وهو المستوى من الأرض.

(١٦) الغفوة: النومة الخفيفة. الوسن: النعاس.

(١٧) شفه الهم: هزله. الوله: الهم والحزن والحيرة.

(١٨) الدنا: جمع دنيا.

(١٩) كالؤها: حافظها. المن: جمع منة وهي النعمة.

(٢٠) الإلف: الأليف والحبيب. القدر: ما يقدره الله عز وجل ويقضى به.

(٢١) مد الدهر: مداه وطوله.

(٢٢) المهج: جمع مهجة وهى النفس والروح. الحوبة: الإثم والذنب. الدرن: الوسخ.

(٢٧) الجوى: الحرقة وشدة الوجد. البث: أشد الحزن.

(٢٨) نأى : بعد . النازعات: جمع نازعة وهي ميل النفس الشديد. تطرقنى: تجيئنى. والطروق فى الأصل المجىء ليلاً.

(٢٩) الوجد : الحزن والحب.

(٣٠) الجنى : ما يجنى من الشجر مادام غضا.

(٣١) التمس: نهر مشهور فى انجلترا. الصافن: من الخيل ما قام على ثلاث قوائم وطرف حافر الرابعة. الأرن: النشيط مصلت الأذنين.

(٣٣) الحلى: جمع حلية وهى الصفة. والحلية أيضا الحلى وهو ما تتزين به المرأة من المصوغات والجواهر ونحوها. الجدن: حسن الصوت.

(٣٤) تريث: اتئد وتمهل. المقال: القول. اللسن: الفصاحة.

(٣٥) المهجة: النفس. الغبن: مصدر غبنه فى البيع ونحوه يغبنه أى خدعه.

(٣٨) الخليل: الصاحب . والهوى: الحب. الإحن: جمع إحنة وهي الحقد والغضب.

(٣٩) عين ناعسة: فاترة والفتور من صفات الحسن فى عيون النساء.

(٤٠) القد: اعتدال القامة وحسن التقطيع. الهيف: ضمور البطن ورقة الخاصرة. والجنن: جمع جنة وهى السترة وكل ما وقى.

القصيدة الرابعة

قبر حفنى

ألقى الشاعر هذه القصيدة بدار الإذاعة فى رثاء العالم الأديب الشاعر حفنى ناصف عام ١٩٣٨م

يا قبر حفنى أجبنى	ماذا صنعت بحفنى؟(١)
ماذا صنعت بعلم؟	وما صنعت بفن؟(٢)
وما صنعت بفكر	ماضى الشباة وذهن؟(٣)
طويت خير مثاب	للطائفين وركن!(٤)

* * *

فى كل يوم رثاء	لصاحب أو لخدن(٥)
حتى لقد كاد شعرى	يبكى لضعفى ووهنى(٦)
فإنما أنا منه	وإنما هو منى(٧)
الوزن من نبض قلبى	والبحر من ماء جفنى(٨)
رحا المنايا رويدا	خلطت طحنا بطحن!(٩)
وإنما الناس ظعن	يسير فى إثر ظعن(١٠)
فما جديد بباق	ولا حذار بمغنى(١١)
وكل عقل مضىء	إلى خمود وأفن(١٢)
يكاد إن مال غصن	يشكو الزمان لغصن(١٣)

تعسا له . كم نعزى حينا، وحينا نهنى!(١٤)
من اجتماع لعرس إلى اجتماع لدفن(١٥)
والمرء يحيى الأماني والدهر يبلى ويفنى(١٦)
فكم تمنيت لكن ماذا أفاد التمنى؟(١٧)
دعنى أقلب طرفى فى ظلمه الليل دعنى(١٨)
حيران أضرب كفى أسى وأقرع سنى(١٩)
قد خاننى الدهر يوما يا ليته لم يخنى!(٢٠)
أكلما مر نعش أو طاف نعى بأذنى(٢١)
طار الفؤاد . فلولا بقية . ند عنى(٢٢)
لولا التقى لم أجده بجانبى أو يجدنى(٢٣)

* * *

قالوا . أجدت المراثى فقلت : إن، وإنى(٢٤)
دموع عينى قريضى وزفرة الوجد لحنى(٢٥)
على أداوى حزينا فالحزن يمحى بحزن(٢٦)
أو يشتفى ببكاء من شأنه مثل شأنى(٢٧)

* * *

أين النبوغ توارى ؟ يا قبر حفنى أجبنى(٢٨)
أكلما لاح بدر رمته ريح بدجن؟(٢٩)
وخلف الأرض حيرى سهل يموج بحزن(٣٠)
ورب زهر شذاه يزرى بأرواح عدن(٣١)
كأنما منحته ألوانها ذات حسن(٣٢)

جمـاله الغض أغـرى   أغصانه بالتثنى(٣٣)
غذته أطباء طل   حينا . وأثداء مزن(٣٤)
تسرى به الريح رفقا   فى خشية وتأنى(٣٥)
كأنها فم أم   يمر فى وجنة ابن(٣٦)
النحل ترشف منه   رحيقه وتغنى(٣٧)
تجنى ولم تدر يوما   أن الردى سوف يجنى(٣٨)
طغت عليه سموم   حرى كأنفاس جن(٣٩)
فغادرته ركاما   أجف من عود تبن(٤٠)
والدهر أحرى رفيق   بأن يخون ويخنى(٤١)

* * *

يا قبر حفنى أجبنى   وارحم بقية سنى(٤٢)
قد راعنى منك صمت   بحقه لا ترعنى(٤٣)
ففيك أمضى جنانا   من كل فصح ولسن(٤٤)
وفيك شعر نقى   من كل وقص وخبن(٤٥)
كأنه بسمات   للوصل بعد التجنى(٤٦)
أو نفحة من "جميل"   طافت بأحلام "بثن"(٤٧)
أو رغوة من سلاف   تفيض من رأس دن(٤٨)
كم نكتة فيه كادت   تخفى على كل ظن!(٤٩)
مصرية جال فيها   ذوق الأديب المفن(٥٠)
لو كنت تعرف حفنى   لقلت :زدنى وزدنى!(٥١)
نحو يصك الكسائى   ويزدرى بابن جنى(٥٢)

وإن أثير جدال رأيته خير قرن(٥٣)
العلم أمضى سلاح له وأوفى مجن(٥٤)
قد كان ضخما جسيما يبدو كشامخ حصن(٥٥)
اللحم رخو بدين له نعومة قطن(٥٦)
والصدر رحب فسيح ما جاش يوما بضغن(٥٧)
فى وجهه الجهم حسن من روحه المستكن(٥٨)

* * *

قد زارنى ذات يوم فى وقت قيظ وكن(٥٩)
فكان أنسا تدانت به المنى بعد ضن(٦٠)
فاض الحديث زلالا عذبا وما قال قطنى(٦١)
فكاهة من لدنه ونكتة من لدنى(٦٢)
فى الأذن قهوة كرم والكف قهوة بن(٦٣)
أروى ويروى القوافى كالدر وزنا بوزن(٦٤)
يا مجلسا عاد وجدا يذكى الفؤاد ويضنى(٦٥)
ضاع الصبا ورجعنا منه بصفقة غبن(٦٦)
حفنى . سلام ونور لقلبك المطمئن(٦٧)
فارقت أهلا وسكنا لخير أهل وسكن(٦٨)
تثنى إليك القوافى أعناقها حين تثنى(٦٩)

الهوامش

(٣) ماضي: نافذ - حاد . الشباة : ما حد طرفه.

(٤) مثاب : موضع.

(٥) خدن : صديق.

(٦) وهني: ضعفي.

(٨) الوزن: وزن الشعر. البحر : أبحر الشعر ستة عشر بحراً.

(٩) رحا المنايا : رحا الموت.. رويداً : مهلا . طحنا : طحين.

(١٠) ظعن : سائرون - مسافرون.

(١١) حذر : تحذير وتخويف. مغني: منجي.

(١٢) خمود : سكون . أفن: ضعف في الرأي والعقل.

(١٤) تعسا له: هلاكا.

(١٨) طرفي : عيني.

(١٩) أقرع : أضرب.. سني: أسناني.

(٢٠) يشير الشاعر إلى وفاة نجله البكر في سن الشباب في سبتمبر عام ١٩٣٥م.

(٢٢) الفؤاد : القلب . ند: بعد.

(٢٣) التقى : الصلاح.

(٢٤) إن : نعم. وإني: أي وأني أجيدها.

(٢٥) قريضي : شعري. زفرة الوجد: نفس الشوق والوله.

(٢٧) يشتفي: يشفى ويبرأ.

(٢٩) لاح : ظهر وبدا. دجن: الغيم المطبق المظلم.

(٣٠) خلف : ترك. يموج: يضطرب. حزن: بأس أو ما غلظ من الأرض.

(٣١) شذاه: رائحته النفاذة. يزرى: يحتقر. أرواح عدن: الأنفاس فى جنات عدن.

(٣٢) ذات حسن: صاحبة رونق وبهاء وجمال.

(٣٣) الغض : الطرى . التثنى : التمايل.

(٣٤) أطباء : طبقات. طل: المطر الضعيف. أثداء: جمع ثدى. مزن: السحاب به مطر كثير.

(٣٥) تسرى : تسير ليلاً.

(٣٦) وجنة : جبهة.

(٣٨) تجنى : تقطف - تحصد . الردى : الموت.

(٣٩) سموم : ريح ساخنة. حرى : ساخنة.

(٤٠) ركاما : متراكما بعضه فوق بعض.

(٤١) أحرى : أجدر. يخنى : يهلك.

(٤٤) لا ترعنى. لا تخيفنى.

(٤٤) أمضى جنانا : أنفذ قلب . فصح : بليغ. لسن : فصيح اللسان واللغة.

(٤٥) وقص : فى نظم الشعر حذف الحرف الثانى المتحرك . خبن : إسقاط الحرف الثانى الساكن فى العروض.

(٤٦) التجنى : الادعاء كذباً.

(٤٧) جميل : هو جميل بن معمر تدله بحب بثينة ولذلك سمى جميل بثينة. بثن : بثينة صاحبة جميل.

(٤٨) رغوة : فوران : سلاف : خمر . دن : وعاء لشرب الخمر .

(٥٠) المفن : ذو فنون.

(٥٢) نحو : علم النحو وهو إعراب الكلام العربى. يصك: يضرب. الكسائى : عالم عربى من علماء النحو واللغة الأفذاذ . يزدرى : يستهين. ابن جنى: عالم عربى آخر من علماء النحو واللغة.

(٥٣) القرن : كفؤك فى الشجاعة والرأى.

(٥٤) أوقى : حفظ . مجن : درع.

(٥٦) رخو : طرى.

(٥٧) ما جاش : ما حمل وفكر. ضغن: حقد وكراهية.

(٥٨) الجهم : المتجهم. المستكن : المستكين .

(٥٩) قيظ : شديد الحرارة. كن : استكانة.

(٦٠) تدانت : قربت . أضن : شح .

(٦٢) لدنه : عنده .

(٦٣) قهوة كرم : خمرة عنب والقهوة سميت كذلك لأنه تقهى أى تذهب بشهوة الطعام.

(٦٥) وجدا : شوقاً . يذكى : يشعل. يضنى : يثقل ويمرض.

(٦٦) غبن : ظلم .

(٦٩) تثنى : تحنى - تنقاد .

الحب

نظمت هذه القصيدة فى صيف سنة ١٩١٦م

عـاج الخيـال فلـم يبل أوامـا ... ومضى وخلف فى الضلوع ضراما(١)
مالى وللكحلاء ! هجت عيونها ... فملأن قلبى أنصلا وسهاما(٢)
يا قلب ويحك!ما سمعت لناصح ... لما ارتميت ، ولا اتقيت ملاما(٣)
لعبت بك الحسناء ، تدنو ساعة ... فتثير ما بك ، ثم تهجر عاما(٤)
والحب ما لم تكتنفه شمائل ... غر يعود معرة وأثاما!(٥)
والحب أحلام الشباب هنيئة ... ما أطيب الأيام والأحلاما!(٦)
والحب نازعة الكريم تهزه ... فيصول سيفا أو يسيل غماما!(٧)
والحب ملهاة الحياة وطبها ... ولقد تكون به الحياة سقاما!(٨)
والحب نيران المجوس ، لهيبها ... يحيى النفوس، ويقتل الأجساما!(٩)
والحب شعر النفس إن هتفت به ... سكت الوجود وأطرق استعظاما!(١٠)
والحب من سر السماء فسمه ... وحيا إذا ما شئت أو إلهاما(١١)

لولاه ما أضحى وليد زبيبة   يوم التفاخر سيدا مقداما(١٢)
ولما رمى فى الجحفلين بصدره   لا ينقى رمحا ولا صمصاما(١٣)
الحب ألبسه المروءة يافعا   وأعده للمكرمات غلاما(١٤)

* * *

يا شد ما فعل الغرام بمهجة   ذابت أسى وصبابة وهياما!(١٥)
كانت صؤولا لا تنيل خطامها   فغدت أذل السائمات خطاما!(١٦)
سكنت إلى حلو الغرام ومره   ورعت عهودا للهوى وذماما(١٧)
وطوت أحاديث الجوى فطوت بها   داء يدك الراسيات عقاما(١٨)
نال الضنى منها الذى قد ناله   فعلام روعها الصدود علاما؟(١٩)

* * *

يا زهرة نم النسيم بعرفها   وجرى بها ماء النعيم جماما(٢٠)
يا جنة لو كان ينفع عندها   نسك لبتنا سجدا وقياما(٢١)
يا طلعة الروض النضير تحية!   ومجاجة المسك الذكى سلاما!(٢٢)

الهوامش

(١) عاج عوجاً ومعاجاً : أقام أو وقف. البلل : الندى. بله : نداه. الأوام: حر العطش. والمراد حرارة الشوق. الضرام: اشتعال النار.

(٢) الكحلاء : المرأة يعلو جفون عينيها سواد الكحل من غير اكتحال. هجت: أثرت ونبهت. الأنصل: جمع نصل وهو حديدة الرمح والسهم والسيف ونحوها.

(٣) ويح : كلمة رحمة.

(٥) تكتنفه : تحيط به. شمائل: جمع شمال وهي الطبع والخلق. غر : جمع غراء وهي الشريفة البيضاء. المعرة : الإثم والذنب. الأثام: جزاء الإثم.

(٧) النازعة : الميل.

(٨) الملهاة : اللهو . والطب : علاج الجسم والنفس. السقام: المرض.

(٩) المجوس: أمة من الناس يعبد أكثرهم النار. ويلقون بأنفسهم فيها معتقدين أنها إذا أحرقت الأجسام فإنها تطهر النفوس وتحييها.

(١٢) الوليد : المولود والصبي والعبد. والمراد به هنا عنترة بن شداد العبسي، أحد فرسان العرب وشعرائها المشهورين بالفخر والحماسة. وزبيبة أمه. وكانت أمه حبشية سوداء. سباها أبوه في إحدى غزواته فأولدها عنترة. وكان من عادات العرب ألا تلحق ابن الأمة بنسبها بل تجعله في عداد العبيد. ولذلك كان عنترة عند أبيه منبوذاً بين عبدانه. ومازال كذلك حتى أغار بعض العرب على عبس واستاقوا إبلهم ولحقتهم بنو عبس وفيهم عنترة. فقاتل قتالا شديداً حتى هزم القوم واستنقذ الإبل. فحرره أبوه واعترف بنبوته. ومن ذلك الوقت شهر اسم عنترة بين فرسان العرب وساداتها.

وقد عشق عنترة في شبابه بنت عمه "عبلة" وكان ذلك قبل أن يحرره أبوه

ويدعيه. فأبى عمه أن يزوجه ابنته وهو عبد. فحفزه ذلك للمعالى يتطلبها والمجد ينشده. وهاج ذلك من شاعريته فاجتمع له الشعر السلس القوى، والشجاعة النادرة، والهمة العالية من حسب ونسب وشجاعة ومروءة وغير ذلك.

(١٦) الصؤول : الوثاب النافر من الإبل. شبه نفسه بالجمل الشرود. الخطام: الزمام أى المقود.

(١٧) سكنت : اطمأنت واستأنست: رعت : حفظت وصانت. الذمام : الحق والحرمة.

(١٨) طوت : كتمت وأخفت. الجوى : هوى باطن. والحزن والحرقة وشدة الوجد. يدك: يهدم. الراسيات: الجبال. داء عقام: لا يبرأ منه.

(١٩) الضنى : المرض المخامر كلما ظن برؤه نكس.

(٢٠) نم : أفشى وأظهر. العرف: الريح الطيبة. الجمام: جمع جميم وهو الكثير من كل شىء.

(٢٢) الطلعة: الوجه. والجاجة فى الأصل الريق. ويراد به هنا الفتات والخلاصة. المسك: طيب معروف. وهو عند العرب أفضل الطيب. مسك ذكى وذاك: ساطح ريحه.

العاشق الغضبان

سنة ١٩٠٤م

هجـــرتنا وهجـــرنا زينبـــا وصحـا القلب الذى كان صبا(١)
طالما ســقت فــؤادى نحــوها فنبت عنه مطالا . ونبــا(٢)
ودعــوت الــوجــد للهــو بهــا فــأبت دلا عليـــه . وأبى(٣)
نهب البين بنا. ســقــيــا له ! فاستعدت البين لما نعبا(٤)
ومضى الشــوق فمـا جادت له! مــقلتى بالدمـع لما ذهبـا(٥)
علقـت غيـرى وترجـو صلتى؟ عـجـبـا ما ترجى عـجـبـا!(٦)
هل يحل الغمد سيفان معا؟ أو يضم الغيل إلا أغلبـا؟(٧)

* * *

إن هذا الحـــسن كــالماء . إذا كــثــر الناهل هــنه نضــبـا(٨)
وهو مــثل الزهر. إن أكــثــرت من شـمـه يا زين. أمـسى حطبـا(٩)
وهو مــثل المال. إن أســرفت فى بذله . للسـائليـه . سلبـا(١٠)

* * *

قـــدك المائس قـــد بغـض لى ... كل غصن بين أنفـاس الصبا(١١)

وجنــى خــديـك قـــد زهـدنى ... فى حـــديث الورد يزهى فــى الربا(١٢)

أبصـروا البـدر فقـالوا: وجـهها! ... فــتـغـشـيت بثــوبى هربا(١٣)

فــاحـتـجب يا بـدر عن أعـيـننا ... وعـــزيز عندنــا أن تحـجـبـا!(١٤)

* * *

أنـا يا زيـنب مـــاء . فـــإذا ... هجتنى صرت لظى ملتـهبا(١٥)

أركب المركب صــعــبا خــشنا ... إن دعـتنى همـتى أن أركـبـا(١٦)

ضــاربا فــى سـبـل المجــد ولو ... رصـفـوها بالعـوالى والظبـا(١٧)

الهوامش

(١) صحا القلب : ترك الهوى وخلاه جانبا . صبا : أحب وهوى.

(٢) نبت : بعدت . المطال : التسويف بالموعد مرة بعد أخرى.

(٤) البين : الفرقة . نعيبه: إيذانه بالشتات والبعد. سقيا له : يدعو له بالسقيا. استعاد الشيء : طلب إعادته.

(٦) علقت غيرى : أحبته وتعلقت به .

(٧) الغمد : يجفن السيف. الغيل : الشجر الكثير الملتف تتخذه الآساد مأوى لها. الأغلب : الأسد.

(٨) الناهل : الشارب. نضب : قل . ذهب .

(٩) يازين : أي يازينب.

(١١) القد : القامة . المائس : اللدن المنثنى. الصبا : ريح تهب من الشرق فى بلاد العرب.

(١٢) جنى خديك: شبه حمرة خديها بما يجنى من الورد. يزهى: يزدهى حسنا ونضرة. الربا: الأماكن المرتفعة. الواحدة : ربوة.

(١٣) هجتنى : أثرتنى. اللظى: النار.

(١٧) العوالى : الرماح . الظبا : السيوف.

القصيدة السابعة

ذكرى الغرب

بعض ذكريات الشاعر بعد عودته من أوربا سنة ١٩١٢م

يا دار فاتنتي حُيِّيت من دار ! ... سيرت فيك وفي من فيك أشعاري(١)
رحلت عنها وللأشجان ما تركت ... في العين والقلب من ماء ومن نار(٢)
كانت مجال صبابات لهوت بها ... ومستراض لبانات وأوطار(٣)
أسائل الطير عنها لو تنبئني ... أو تنقل الطير عنها بعض أخبار!(٤)
ينسى بها كل نائي الدار موطنه ... وما تجشم من بين وأسفار(٥)
يلقى بها أينما ألقى عصاه بها ... أهلا بأهل . وأصهارا بأصهار(٦)
وفتية كرماح الخط إن خطروا ... فديت بالنفس منهم كل خطار(٧)
بيض الوجوه مساميح الأكف منا ... جيد الصريخ سراة غير أغرار(٨)
لا ينزل الضيف صبحا عقر دارهم ... إلا ويمسي عشاء صاحب الدار(٩)
قد آمنوا بإله الحب وارتقبوا ... آياته بين إجلال وإكبار(١٠)
وصوروه فتى أعمى إذا رشقت ... يداه بالنبل أصمى كل جبار(١١)
عريان إن مسه برد الشتاء فما ... له سوى زفرات الوجد من نار(١٢)

يغـشى الفـتـاة ولم ترقب زيارته وخـدرها بين أغـلاق وأسـتـار(١٣)
فطرفـها خـاشع من بعـد زورته وقلـبـها نهب أوهام وأفـكار(١٤)
تشكو الى أمـها ضـيـفـا ألم بهـا والأم إن تسـتطع بـاحت بأسـرار(١٥)
ويصـرع الفـارس المغـوار إن لعـبت كفـاه بالسيف أردى كل مـغوار(١٦)
فـلا تـراه سـوى شـاك لـساجـعـة أو نـادب إثـر أطـلال وآثـار(١٧)
ويطرق الشيخ فـي المحراب قـد فنيت عظامـه. وبرته خـشيـة البـارى(١٨)
فلـم تكـن لحـة إلا ليـفـتـنـه من الصـلاة ومن تـرتيل أذكـار(١٩)

* * *

يبرزن فى الليل مثل الشـهب ساطعة مـا بين سـيـارة تجـري لسـيـار(٢٠)
من كل خمصانة الـكشحين ناصعة كـأنهـا درة فـى جـوف زخـار(٢١)
تسـعـى إلى أغـيـد مـا طـر شـاربه كـأنما صـفـحـتـاه وجـه دينار(٢٢)

* * *

أرض كـأن إلـه الأرض أودعـهـا بدائع الحـسن مـن عـون وأبكار(٢٣)
ألقـوا خدود العـذارى فـى حـدائقهـا ولقـبـوها بـأثمـار وأزهار(٢٤)
وجـردوا كـل حـسـن مـن قـلائده فصرن حصبـاء فـى سلسالها الجارى(٢٥)
لو كان فـى عنصرى صلصال طينتها مـا راعنى الدهر فـى يوم بأكـدار(٢٦)
أو كنت أظفـر فـى الأخـرى بجنتـهـا غـسـلت بالدمـع آثامى وأوزارى(٢٧)

الهوامش

(٣) المستراض: المكان الفسيح الطيب. اللبانة: الحاجة مع علو الهمة. الوطر : المطلب والمأرب.

(٥) البين : البعد والفرقة.

(٧) رماح الخط نسبة الى مرفأ السفن بالبحرين لأنه مبيعها لا منبتها. وشبّههم بالرماح فى فرعهم واعتدال أسامهم ولدونتها.

(٨) مناجيد الصريخ: أى يسرعون إلى المستغيث بالنجدة والإغاثة. السراة: السادة الأشراف. الأغرار: من لا تجربة لهم بالأمور. الواحد غر (بالكسر).

(١٠) تخيل قدماء اليونان آلهة كثيرة منها إله للحب سموه "كيوبيد" وصوروه طفلاً أعمى عريان فى يديه قوس ونبال يرمى بها عن غير قصد وهذا مصداق لقول العرب: الحب يرمى ويصم.

(١١) رشقه بالنبل: رماه به. أصماه: رماه فقتله مكانه. الجبار: العاتى.

(١٤) الطرف: البصر. خاشع: متكسر مطرق.

(١٧) الساجعة: المغردة من الطير.

(١٩) يفتله: يصرفه. ترتيل الأذكار: إجادة تلاوتها.

(٢٠) خمصانة الكشحين: أى ضامرة الخصر دقيقته. الكشح: هو ما بين الخاصرة إلى الضلع الخلفية. الزخار: البحر إذا طما وامتلأ.

(٢٢) الأغيد: الغلام مالت عنقه ولانت أعطافه. وماطر شاربه: أى ما ظهر. ويريد بصفحتيه: خدّيه.

(٢٣) العون: جمع عوان. وهى من النساء: النصف. لا بكر ولا مسنة. الزبكار: جمع بكر. وهى العذراء.

(٢٥) القلائد : الحلى تجعل فى العنق. الواحدة: قلادة. سلسالها الجارى: مياه أنهارها المنسابة.

(٢٦) راعه: أفزعه ونغص عليه.

ضيف كريم

نشرت هذه القصيدة فى يونيه عام ١٩٤٧م حينما تخلص الأمير محمد عبد الكريم الخطابى من الأسر ونزل ضيفا علي مصر وملكها السابق فاروق

حلق النسر كما شاء وصاح ورمى بالقيد فى وجه الرياح(١)
وجلا عن ريشه العار كما تنجلى الأصداء عن بيض الصفاح(٢)
وأطاح القفص المشئوم . لا تعرف الجن متى أو أين طاح(٣)
كم قضى الليل به مستيئسا جزعا . بين أنين ونواح(٤)
ولكم حن إلى أوطانه قلق الأضلاع . خفاق الجناح(٥)
يرسل العين فلا يلقى سوى لجج خضر دميمات شحاح(٦)
يشتكى لليل فى وحشته فإذا غاب تشكى للصباح(٧)
ذهب الماضى مجيدا حافلاً رحمة الله عليه! أين راح؟(٨)

* * *

أإسار الحر حق سائغ وإباء الحر شيء لا يباح!(٩)
وإذا مدت لإحسان يد هزت الفتنة أطراف الرماح!؟(١٠)

وإذا جـــفت لهـــاة ظمـــأ   ضنت الأنفس بالماء القـراح!؟(١١)
وإذا مـــال أخ نحـــو أخ   مـلأ الأفواه شـغب وصيـاح!؟(١٢)
وإذا أن جـــريـح دنــف   لطبيب، قيل: لاتشك الجـراح!؟(١٣)
هل علـى المفـجـوع فـى أوطانه   حـرج إن ردد الشـكوى وباح!(١٤)
أو على من رام أن يـحـيـا كـمـا   يتـمنى الحـر ذنب أو جناح!؟(١٥)
أو علـى العـانى مـلام إن رنا   بعـد عشـرين، لإطلاق السـراح!؟(١٦)

* * *

ثم قالـوا : لم يصن ميـثـاقـه   ونبا عن خلق العرب السماح(١٧)
أى عـهـد يـرتضـيـه باسل   عـربى النبع، ريفى الجـماح؟!(١٨)
أى عـهـد هو أن أذبـح من   غـير سكين، ولا أشكو الذباح!؟(١٩)
هو عـهـد الذئب يمليـه على   شـاتـه المخلب والناب الـوقـاح!(٢٠)
وهو الـقـوة، مـا أجـرأها!   إن مشت يومـا إلى الحق الصراح(٢١)
كم سـلاح صـال مـن غـيـر يد   ويد تدفع مـن غـيـر سـلاح!(٢٢)
قـصد الفـاروق يبـغى مـوئلا   فى رحاب لبنى العرب فساح(٢٣)
همـة جـاءت تنـاجى همـة   ويد مـدت الـى أكـرم راح(٢٤)
مـلك يـرنـو لـعليـا ملـك   وطمـاح يتـسـامى لطمـاح(٢٥)
فـثوى فى خـيـر غـمـد آمنا   صـارم أرهفـه طول الكفـاح(٢٦)
لم يجـد غـيـر بـشـاشـات المنى   وارتيـاح للندى أى ارتـيـاح!(٢٧)

الهوامش

(٢) جلا : كشف الأصداء: الصدأ الذى يصيب الحديد. بيض الصفاح: السيوف.

(٣) أطاح: رمى بعيدا عنه. القفص المشئوم: المقصود الأسر.

(٥) خفاق: مضطرب متحرك. الجناح: للطائر كاليد للإنسان.

(٦) لجج: البحر المرتفع الأمواج. دميمات: قبيحات. شحاح: بخلاء.

(٩) أإسار: الهمزة للاستفهام والأسار بمعنى القيد والزسر. سائغ: جائز.

(١٠) الفتنة: الدسيسة والوقيعة. يشير إلى منع الحاكم الفرنسى بتونس الطوافة المصرية "فوزية" من الوصول الى ميناء تونس وكانت تحمل غذاء ومعونة لمنكوبى الجاعة هناك ومنع رجال الحكم الفرنسى بتونس وصول الماء العذب الي الطوافة.

(١٣) دنف : مريض ثقل عليه المرض.

(١٤) المفجوع : المتألم المتوجع الذى فقد شيئاً عزيزاً.

(١٥) رام : رغب وود . جناح : إثم.

(١٦) عشرين : عشرون عاما فى الأسر.

(١٧) ميثاقه : عهده. نبا: تباعد عن . إشارة إلى قول الفرنسيين إن الأمير عاهدهم على ألا يفر.

(١٨) النبع : الزصل. ريفى: نسبة الى ريف المغرب. الجماح: الطباع.

(٢٠) شاته : من الغنم: المخلب: الظفر. الناب: السن. الوقاح: الصلب.

(٢٣) موئلاً : كنفا وملاذاً.

(٢٥) طماح : علو وارتفاع.

(٢٦) ثوى : أقام. صارم: سيف. أرهفه: رققه - جعله حاداً قاطعاً.

(٢٧) بشاشات : طلاقة الوجه والفرجة. الندى: الكرم.

الجامعة العربية

أنشدت هذه القصيدة فى حفل حاشد أقيم بالقاهرة تكريماً لزعماء الأقطار العربية سنة ١٩٤٤م بمناسبة إنشاء جامعة الدول العربية بالقاهرة

سنا الشرق، من أى الفراديس تنبع؟ ومن أى آفاق النبوة تلمع؟(١)
وفى أى أطواء القرون تنقلت بمصباحك الدنيا يشب ويسطع(٢)
طلعت على الأهرام والكون هامد وأشرقت بالإلهام والناس هجع(٣)
طلعت شعاعا عبقريا كأنما من الحق أو نور البصائر تطلع(٤)
وجمعت أسرار العقول فهل درت مخابىء فرعون بما كنت تجمع؟(٥)
وجملت أفق الشرق والأرض كلها سهوب تضل العين فيهن بلقع(٦)
أذاك ابتسام الغيد ما أشرقت به ثناياك، أم زهر الربا المتضوع؟(٧)
رأيت ابن عمران علي الطور شاخصا يهيب به الوحى الكريم فيسمع(٨)
وأبصرت عيسى ينشر الرفق والرضا ويستل أحقاد القلوب وينزع(٩)

وشاهدت وسط الجحفلين محمدا   وبين هدي الإيمان والشرك مصرع(١٠)

إذا صال فالدنيا مجر رماحه   وإن قال فالأيام عين ومسمع(١١)

ألم تره فى بردة الليل ساجدا   ومنه دروع الروم حيرى تفزع!؟(١٢)

* * *

سنا الشرق، أشرق وابعث النور ساطعا   يشق دياجير الظلام ويصدع(١٣)

أعد شمسك الأولى إلى الأفق مثلما   أعاد ضياء الشمس للأفق يوشع(١٤)

نزفنا دموع المقلتين تفجعا   فهل مرة أجدى علينا التفجع؟(١٥)

وعشنا بآمال كأطياف نائم   يروعها من دهرنا ما يروع(١٦)

شعاعك تاريخ، ونورك حكمة   ولحك آمال، ونهجك مهيع(١٧)

إذا ضيع التاريخ أبناء أمة   فأنفسهم فى شرعة الحق ضيعوا!(١٨)

أبى الدهر أن ينقاد إلا لعزمة   يخر لها الدهر العتى ويخنع(١٩)

وسر العلا نفس كما شاءت العلا   طموح، ورأى من شبا السيف أقطع(٢٠)

ومن يتجنب فى الحياة زحامها   فليس له فى ساحة المجد مشرع!(٢١)

* * *

خذى مصر أسباب السماء لموطن   من العز لا يسمو إليه التطلع(٢٢)

سحرت عيون الخافقين كأنما   بأرضك سحر للفراعين مودع(٢٣)

قباب تروم السحب إدراك شأوها   ومن دونه أعناقهن تقطع!(٢٤)

وآثار عرفان تضىء كأنما   تناثر حول النيل عقد مرصع(٢٥)

دعونا نباهى بالحياة فطالما ... طوى أم الشرق الحياء المقنع!(٢٦)
خلعنا رداء رث من طول لبسه ... وكل رداء رث باللبس يخلع(٢٧)
صحا الشرق واجتاب الكرى عن عيونه ... وليس لمن رام الكواكب مضجع!(٢٨)
إذا ان فى أحلام ماضيه رائعاً ... فنهضته الكبرى أجل وأروع!(٢٩)
توحد حتى صار قلبا تحوطه ... قلوب من العرب الكرام وأضلع(٣٠)
وأرسلها فى الخافقين وثيقة ... لها الحب يملى والوفاء يوقع(٣١)
لقد كان حلما أن نرى الشرق وحدة ... ولكن من الأحلام ما يتوقع(٣٢)
إذا عددت راياته فهى راية ... وإن كثرت أوطانه فهى موضع(٣٣)
فليست حدود الأرض تفصل بيننا ... لنا الشرق حد. والعروبة موقع(٣٤)
تذوب حشاشات العواصم حسرة ... إذا دميت من كف بغداد إصبع!(٣٥)
ولو صدعت فى سفح لبنان صخرة ... لدك ذرا الأهرام هذا التصدع!(٣٦)
ولو بردى أنت لخطب مياهه ... لسالت بوادى النيل للنيل أدمع!(٣٧)
ولو مس رضوى عاصف الريح مرة ... لباتت له أكبادنا تتقطع!(٣٨)
أولئك أبناء العروبة ما لهم ... عن الفضل منأى، أو عن المجد منزع(٣٩)
هم فى فى ظلال الحق جمع موحد ... وعند التقاء الرأى فرد مجمع(٤٠)
وقد يدرك الغايات رأى مدرع ... إذا ناء بالأمر الكمى المدرع(٤١)
لهم أمل لا ينتهى عند مطلب ... لقد ذل من يعطى القليل فيقنع(٤٢)
غبار رحى الهيجاء فى لهواتهم ... من الشهد أحلى، أو من المسك أضوع(٤٣)

إذا لم يكن حلم الحليم بنافع فإن صدام الجهل بالجهل أنفع!(٤٤)
سلوا عنهم عمرا وسعدا وخالدا وملكا له يرنو الزمان فيخشع(٤٥)
تحدثت الدنيا بهم فى شبابها وجاءت إلى أبنائهم تتطلع(٤٦)

* * *

فيا زعماء الشرق. والشرق أمة على الدهر لا تفنى ولا تتضعضع(٤٧)
نزلتم كأطياف الربيع بشاشة يضاحككم روض من النيل ممرع(٤٨)
وخلفتم أهلا كراما وأربعا فحياكم أهل كرام وأربع(٤٩)
هنا علم الشرق الذى فى يمينكم ستعنو له الأيام والدهر أجمع!(٥٠)
فسيروا بحمد الله للحق عصبة وإن أسرعت دهم الليالى فأسرعوا!(٥١)
ففى همة الفاروق أفياء عزة وركن على اللأواء لا يتزعزع(٥٢)
دعانا إلى الجلى فأكرم بمن دعا إلى الوحدة الوثقى وأعزز بمن دعوا!!(٥٣)
مليك له عزم هو السيف ماضيا ورأى إذا ما أظلم الشك ألمع(٥٤)
أعاد الى الشرق الشباب وقد مضى وأيأس ما يرجى الشباب المودع(٥٥)
فلا زال دوحا للعروبة . وارفا يغنى بذكراه الزمان ويسجع(٥٦)

الهوامش

(١) سنا : ضوء. الفراديس: جمع فردوس، الجنة. آفاق النبوة: نواحي النبوةوفي البيت إشارة إلى أن الشرق مهبط الرسالات السماوية.

(٢) أطواء القرون: مرور السنين. يشب: يوقد . يسطع: يلمع ويضيء.

(٣) هامد : ساكن. الإلهام: الوحي. هجع: نائمون ليلاً.

(٤) شعاعا : من الضوء . عبقريا: عجيبا وهو نسبة إلى أرض الجن وتسمى عبقر كما يقال.

(٥) فرعون : اسم حكام مصر القديمة.

(٦) سهوب: جمع سهب (بالفتح) وهو الفلاة. بلقع: الأرض القفر التي لا شيء بها.

(٧) المتضوع: المنتشر الرائحة.

(٨) ابن عمران: سيدنا موسى عليه السلام. الطور : جبل الطور المشهور بسيناء. شاخصا: فاتحا عينيه.

(٩) يستل : يخرج.

(١٠) الجحفلين : يقصد المجموعتين . الشرك : الإشراك بالله. مصرع: مقتل.

(١١) صال : وثب وهاجم. مجر : مسار .

(١٢) بردة: كساء أسود تلبسه العرب. تفزع: خائفة.

(١٣) دياجير : شدة الظلام. يصدع: يفرق ويشتت.

(١٤) يوشع : هو فتى سيدنا موسى عليهما السلام وجاءته النبوة بعد موسى ووعده الله بالانتصار علي القوم الجبارين قبل غروب الشمس وقاربت الشمس علي الغروب ولم يحدث فدعا ربه فأخر الله غروب الشمس وأنزل الملائكة تحارب معه حتى انتصر عليهم.

(١٦) أطياف : الخيال في النوم . يروعها : يخيفها .

(١٧) نهجك : طريقك . مهيع : طريق واسع بين.

(١٨) شرعة الحق : شريعة الحق .

(١٩) ينقاد : يتبع . عزمة : عزمة وإرادة. يخر : يسقط ويستسلم . العتى : القاسى المعتدى . يخنع : يخضع.

(٢٠) شبا : حد طرفه.

(٢١) مشرع : مورد الماء.

(٢٢) أسباب السماء : نواحى وطرق السماء. المتطلع : الناظر الى الأمام - الطموح .

(٢٣) الخافقين : أفقا المشرق والمغرب لأن الليل والنهار يخفقان فيهما. الفراعين : لقب ملوك مصر القدماء . مودع : محفوظ.

(٢٤) تروم : تريد . شأوها : غايتها وأمدها .

(٢٦) المقنع : واضعا قناع يقصد الحياء الزائف .

(٢٧) رث : بالى.

(٢٨) الكرى : النوم . رام : أراد . مضجع : موضع النوم.

(٤٨) أطياف الربيع : أحلام الربيع . بشاشة : بشرا وسرورا . مرع : كثير المرعى أى به خضرة .

(٤٩) أربعا : جمع ربع وهو الحى - المكان - محل .

(٥١) عصبة : جماعة . دهم : ظلمة .

(٥٢) الفاروق : فاروق ملك مصر حينئذ . أفياء : ظل . اللأواء : الشدة .

(٥٣) الجلى : عظيم الأمور . أعزز : أكرم .

(٥٤) ماضيا : حادا .

(٥٥) المودع : الذاهب .

(٥٦) دوحا : شجرة عظيمة . وارفا : مظلاً . يسجع : يتكلم كلاماً مقفى وسجع الحمام : صوت الحمام .

الحـــرب

حـينما شـبت نار الحـرب العـالمية الأولى، وشـاعت الأخبـار بوصف ويلاتها وأوزارها، واقـترب الألمان من باريس في أول الأمـــر ثارت شـــاعـريـة الشـاعــر، واشـتـدت آلامه لما يصـيب الإنسانـية في سبـيل أطماعها، فأنشأ هذه القصيدة في سنة ١٩١٤م .

من سـلب الأعين أن تهـــجـــعـــا؟ وبز ذات الطـوق أن تســجـــعـــا (١)
ومن رمى بالشـــوك في مـضـجـعي فـبت مكلـوم الحـشـا مـوجـعـا؟(٢)
روعـــنـــي والـــلـــيـــل فـــي زيـــه من مـرجـفـات الخطب مـا روعـا!(٣)
طاحـت بأهـل الغـــرب نار الـوغى وهبـت الريـح بهـم زعـــزعـــا (٤)
طـاف عليـــــهـم بالـردى طائـف فـاخـــتــرم الأنفس لما ســـعى(٥)
وصـــاح فـــيـــهـم للتـــوى صـــائح فـصمت الأسـمـاع مذ أسـمـعـا (٦)
في البـر، في البـحـر، ومن فـوقـهـم لم يتـرك الموت لهم مـوضـعـا (٧)
يجـــمـــعـــهـم جـــبـــارهم عـنوة وإنما للـمـــوت من جـــمـــعـــا ! (٨)
يحـــســـو دم القـــتلى، فـأظمـئ به وينهش اللحم ، فـما أجـشـعـا ! (٩)
لـم يكـفـــــه رمح ولا مـــــرهـف فـــاتخـــذ المنطاد والمـدفـــعـــا (١٠)
وخب فـــيـــهـــا راكـــبـــا رأسَـــه للشــر مـا خب ومـا أوضـعـا (١١)

قد غصت الأرض بأشلائهم ... وأصبح البحر بها مترعا (١٢)
وآن للعقبان أن تكتفى ... وآن للحيتان أن تشبعا (١٣)
صواعق المنطاد لا تتقى ... وصولة الألغام لن تدفعا (١٤)
أطلق عزرائيل من قده ... يرتع أنى شاء أن يرتعا (١٥)
تطربه الحرب بأزجالها ... ويستبيه السيف إن قعقعا (١٦)
كأنما فى صدرهم غلة ... أبت بغير الموت أن تنقعا (١٧)
كأنهم سرب قطا عطش ... صادفن من ورد الردى مشرعا (١٨)
كأنهم والنار من حولهم ... جن تألوا أن يبيدوا معا (١٩)
صاروا من العثير فى ظلمة ... لا تبصر العين بها الإصبعا (٢٠)

* * *

كم فارس يمرح فى سرجه ... يهتز كالغصن وقد أينعا (٢١)
كأنه الصمصام إذ ينتضى ... وعامل الرمح إذا أشرعا (٢٢)
ما ضن بالرفد علي وافد ... ولا لوى حقا ولا ضيعا (٢٣)
تمشى بنات الحى فى إثره ... يرشقنه بالزهر إذ ودعا (٢٤)
من كل بيضاء الطلى طفلة ... أسطع من بدر الدجى مطلعا (٢٥)
تكف غرب الدمع أن يرتأى ... وتحبس الزفرات أن تسمعا (٢٦)
لج به الموت فأودى به ... وحز منه الليت والأخدعا (٢٧)
مات فلا قبر له ماثل ... ولا بكى الباكى ولا شيعا ! (٢٨)

* * *

سل "ليج" ما حل بأرجائها ... فقد غدت أرجاؤها بلقعا (٢٩)
واسأل "نمورا" ما دهى أهلها ... فقد نعاها البرق فيما نعى (٣٠)
وسائل الروض ذوى نبته ... وسائل الأطلال والأربعا (٣١)

باريس[1] والعسرى إلى يسرة   وغاية العارض أن يقشعا (٣٢)
أعزك الخطب بأوجاله ؟   وكنت عش النسر أو أمنعا (٣٣)
كنت لطلاب الهدى معهدا   وكنت روضا للهوى ممرعا (٣٤)
ما أحسن "السين" وجيرانه   وأحسن المصطاف والمربعا ! (٣٥)
أريعت الحسناء فى خدرها؟   نعم . دعاها الذعر أن تهلعا ؟ (٣٦)
عهدى بها كانت نؤوم الضحى   ملولة ناعمة رعرعا (٣٧)
ما خطبها والنار من حولها   والموت لم يترك لها مفزعا ؟ (٣٨)

* * *

ضراغم الماء . ثبوا وثبة   آن لهذا الغيل أن يمنعا ! (٣٩)
دعاكم الجار فكنتم إلى   دعائه من صوته أسرعا (٤٠)
وسرتم للموت فى جحفل   ما ضم رعد يدا ولا إمعا (٤١)
من كل شعشاع خفيف الخطا   ذى مرة منجرد أروعا (٤٢)
لو مادت الأجبال من تحته   أو خرت الأفلاك مازعزعا (٤٣)
سلوا بحار الأرض عن مجدكم   إن بها سرا لكم مودعا (٤٤)
كانت ولا زالت لكم ساحة   تبنون فيها الشرف الأفرعا (٤٥)
تهوى طيور الماء أعلامكم   فتقتفيها حوما وقعا (٤٦)
قد طاف "نلسن" حول أسطولكم   مستصرخا غضبان مستفزعا (٤٧)
يغضبه يا خير أشباله   أن يبلغ القرن بكم مطمعا (٤٨)

* * *

يا خالق الناس . طغى شرهم   فاهد الحيارى واكشف المهيعا ! (٤٩)
لم يشبهوا الإنسان فى خلة   وأشبهوا الحيات والأسبعا (٥٠)
قد رفع الإحسان من بينهم   وأوشك الإيمان أن يرفعا (٥١)
لولا سنا هديك فى بعضهم   لدكت الأرض بهم أجمعا (٥٢)

الهوامش

(١) الهجوع : النوم ليلاً . البز : النزع وأخذ الشيء بجفاء وقهر . ذات الطوق : الحمامة المطوقة أي التي في عنقها من الريش ما يشبه الطوق . سجع الحمام : صوته وغناؤه .

(٢) المضجع : وضع الضجوع وهو النوم على الجنب . مكلوم : مجروح. الحشا : ما اشتمل عليه الجوف .

(٣) روعني : أفزعني . الزي : الهيئة . الخطب : النازلة والمصيبة . مرجفاته : شدائده .

(٤) طاح يطوح ويطيح : هلك أو أشرف على الهلاك . الوغى : الحرب . ريح زعزع : شديدة تزعزع الأشياء .

(٥) طاف: دار . الردى : الهلاك . اخترم : أهلك . وفي هذا البيت إشارة الى الآية الكريمة : "فطاف عليها طائف من ربك وهم نائمون" (١٩ سورة القلم) .

(٦) صاح : صرخ وصوت . التوى : الهلاك والموت . صمت الأسماع : بطلت .

(٨) الجبار : العاتي المستكبر . والمراد القائد . عنوة : قهراً .

(٩) يحسو : يشرب شيئاً فشيئاً .

(١١) خب : أسرع . والخبب ضرب من العدو . ركب رأسه : مضى على وجهه بغير روية لا يطيع مرشدا . الإيضاع : الإسراع في السير .

(١٢) غصت : امتلأت . الأشلاء : جمع شلو وهو العضو . وأشلاء الإنسان أعضاؤه بعد البلى والتفرق . مترع : مملوء .

(١٣) آن : حان . العقبان : جمع عقاب وهي من جوارح الطير .

(١٥) عزرائيل : ملك الموت . القد : سير من جلد غير مدبوغ قد يقيد به الأسير . يرتع : يقبض أرواح الناس بكثرة . ورتع في الأصل معناها أكل وشرب ما شاء في خصب وسعة . أو أكل وشرب بشره .

(١٦) الطرب : خفة تصيب من يشتد به السرور . الأزجال : جمع زجل وهو الجلبة والتطريب ورفع الصوت . يستبيه : يأسره ويستميله . القعقعة :

(١٧) الغلة : حرارة العطش . أبت : امتنعت . تنقع : تسكن . من نقع الماء العطش من باب قطع وخضع أى سكنه .

(١٨) السرب : القطيع والجماعة . القطا : ضرب من الحمام . الواحدة قطاة . عطش : جمع عاطش اسم فاعل من عطش . صادفن : وجدن : الورد : الإشراف علي الماء وغيره . الردى : الهلاك . المشرع : مورد الشاربة أى الموضع الذى يستقون منه كالمشرعة .

(١٩) تألوا : حلفوا . يبيد : يهلك .

(٢٠) العثير : الغبار .

(٢٢) الصمصام : السيف لا ينثني . ينتضى : يسل أى يجرد من غمده . عامل الرمح : صدره . أشرع : أميل أو رفع عند القتال .

(٢٣) ضن : بخل . الرفد : العطاء والصلة . وافد : آت ووارد . لوي الحق: جحده.

(٢٤) الحي : القبيلة أو البطن من بطون العرب. ويراد به هنا قوم الفارس وعشيرته. يرشقنه : يرمينه . ودع : شيع عند سفره .

(٢٥) الطلى : الأعناق أو أصولها . طفلة : رخصة ناعمة . أسطع : أعلي وأرفع .المراد أبهى وأجل . الدجى : جمع دجية وهى الظلمة . المطلع : الطلوع .

(٢٦) تكف : تمنع . غرب الدمع : مسيله أو انهلاله من العين . يرتأى : يرى . الزفرات : جمع زفرة وهي إخراج النفس طويلا ممدوداً .

(٢٧) لج به الموت: لازمه. أودى به : أهلكه. حز : قطع . الليت : صفحة العنق. الأخدع: شعبة من عرق الوريد.

(٢٩) "ليج" إحدى المدن البلجيكية التي استولى عليها الألمان بعد تخريبها بمدافعهم. الأرجاء : جمع رجا وهو الناحية. غدت : صارت. البلقع: الأرض القفر الخالية من أسباب العمران والحياة .

(٣٠) "نامور" : مدينة بلجيكية استولى عليها الألمان عقب استيلائهم على "ليج" فى أوائل الحرب العظمى سنة ١٩١٤م.

(٣١) الأربع : جمع ربع وهو محلة القوم .منزلهم.

(٣٢) باريس : كبرى المدن الفرنسية ومقر الحكومة. وقد كادت تسقط فى أيدى الألمان فى أوائل الحرب العظمى سنة ١٩١٤ م . العسرى : الضيق

والشدة والصعوبة . اليسرة : اسم مرة من يسر الأمر من بابى قرب وتعب أى سهل واتسع . العارض : السحاب يعترض فى الأفق ويراد به هنا الغمة والضيق. يقشعَ : ينكشف .

(٣٣) عزك : غلبك . والهمزة للاستفهام . ويراد بالاستفهام هنا التعجب . الخطب : النازلة الشديدة. الأوجال : جمع وجل وهو الخوف .

(٣٤) أمرع الوادى : أخصب وكثر كلؤه .

(٣٥) السين : نهر مشهور بفرنسا يمر بمدينة باريس . المربع : منزل القوم فى الربيع .

(٣٧) نؤوم الضحى : كناية عن الترف والرفاهة ولين العيش . ملولة : من الملل وهو السآمة والضجر . ناعمة : متنعمة . الرعرع : اليافعة الحسنة الاعتدال مع حسن شباب .

(٣٨) الخطب : الشأن والأمر . المفزع : الملجأ .

(٣٩) الضراغم : جمع ضرغام وهو الأسد . الوثوب : الطفر والقفز . آن : حان . الغيل : الأجمة أى الشجر الكثير الملتف . والغيل مسكن الأسد عادة . يمنع : يحمى . يريد بضراغم الماء رجال الأسطول الإنجليزى وجنود البحر .

(٤٠) يريد بالجار مملكة "بلجيكا" من ممالك أوربا الشمالية . وهى إلى الجنوب الشرقى من الجزائر البريطانية .

(٤١) الجحفل : الجيش الكثير . الرعديد : الجبان . الإمع والإمعة : الرجل يتابع كل أحد على رأيه لا يثبت على شىء .

(٤٢) الشعشاع : الطويل المسرع . الخطا : جمع خطوة . المرة : القوة وشدة العقل . المنجرد : النشيط ذو الهمة . الأروع : من يعجبك بشجاعته .

(٤٣) مادت : زلزلت وتركت . الأجبال : جمع جبل . خرت : سقطت . الأفلاك : مدارات النجوم . والمراد النجوم نفسها .. زعزع : اضطرب وتحرك .

(٤٥) الساحة : الناحية وفضاء بين دور الحى . الأفرع : الأعلى .

(٤٦) حوم : دائرات حولها . وقع : حاطات نازلات بها .

(٤٧) "نلسن" من أبطال الإنجليز وقائد أسطولهم إبان الحرب الفرنسية.

(٤٨) القرن : كفؤك فى الشجاعة .

(٤٩) المهيع : الطريق البين .

(٥٠) الخلة : الخصلة . الأسبع : جمع سبع وهو المفترس من الحيوان .

المحتوى

رقم الإيداع : ٩٩/١١٦٥٤

الأمل للطباعة والنشر